Portraits und Silhouetten.

Von

F. Gustav Kühne.

Zweiter Theil.

Hannover, 1843.

Verlag von C. F. Kius.

Inhaltsverzeichniß.

	Seite
Goethe in alten und jungen Tagen	1
Justus Möser	26
Johanne Schoppenhauer und das deutsche Rococo	41
Immermann	55
Ludwig Tieck	65
Adam Oehlenschläger	80
J. C. Hauch	86
Hermann Marggraff	93
Ernst Willkomm	108
A. von Sternberg	118
Theodor Mügge	129
Julius Mosen	139
Heinrich Koenig	153
Ludolph Wienbarg	170
Theodor Mundt	203
Heinrich Laube	226
Karl Gutzkow	245
Deutsche Dramatiker	262
Deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen:	
Anschütz	304
Caroline Bauer	309
Ludwig Löwe	313
Charlotte von Hagn	315
Jost	317
Porth	317
Rott	318
Emil Devrient	321
Julie Rettich	326
Pauli	329
Seydelmann	330
Theodor Döring	339
Philipp Düringer	356

1.

Goethe in alten und jungen Tagen.

1834.

Goethe hat in den zweiten Theil des Faust, nach seinem eignen Geständniß, so viel »hineingeheimnisset,« der anfängliche Schauplatz der Interessen, der uns den Kampf des Individuums, sowie seine Verbrüderung mit dem Teufel und sein Ringen nach den Geheimnissen Gottes und der Welt zeigte, ist durch die buntesten Eindichtungen so sehr ausgedehnt, der Greis Goethe hat alle seine Lieblingsstudien, so viel eigenste Laune, so viel Schooßkindergedanken in den Faden des Poems hineinverwoben, und durch den Conflict zwischen Romantischem und Antikem, der sich als ein Hauptthema des zweiten Theiles schon früh geltend machte, ist der ursprüngliche Gesichtskreis in so vague Ferne verzogen, daß es nunmehr wirklich noth thut zu fragen, ob denn für diese weitgeschweiften Lineamente, für diese absichtlich, mithin allerdings willkürlich gehäuften Kreisbogen noch ein Mittelpunct zu finden sei. Ist jener Faust, wie wir ihn aus dem ersten Theile der Tragödie kennen, jener Titane, der sich nicht scheut, die Schlösser an den Pforten der Hölle zu entriegeln, um in den wandelnden Gestaltungen der Erscheinungswelt das Ewigbleibende zu erspähen, mit dem Himmel, den er verscherzte, wirklich versöhnt? Diese Frage ist so metaphysischer Art, daß die ausweichende Antwort, das ganze Thema sei nur philosophisch zu erledigen, sehr nahe liegt. Und doch ist es die Frage, die sich der Dichter selbst stellte, es ist die Frage der Menschheit. Hat sich der Dichter einmal das Labyrinth der Gedankenwelt eröffnet, so muß er auch berufen sein, die Lösung der Aufgabe zu versuchen. Und Goethe hat mit so tiefer, heiliger

Treue, wie sie der deutschen Nation inwohnt, an diesem Versuche bis auf den letzten Athemzug seiner dichterischen Brust gearbeitet. Fassen wir das Centrum der überhäuft complicirten Interessen seiner Dichtung in's Auge, und gestehen wir in dem, was wir nachfolgend andeuten, daß die Aufgabe, den Faust dem Himmel zu vindiciren, auf die tiefste Weise, wie sie nur der Anschauung des Dichters möglich ist, als gelöst zu erachten sein dürfte, so ist damit noch keineswegs der ganze zweite Theil des Doppelstückes erklärt und gerechtfertigt. Dieser bedarf vielmehr für seine weitbauschigen Anhäufungen, seine Anspielungen auf Zeitgenossen und seine Bezugnahme auf die Verwirrungen unserer mythologischen und naturwissenschaftlichen Forschungen weit mehr noch als Aristophani'sche Nationalpossen und Dante's zeitgemäße Mystificationen eines kritischen Scholiastenhandwerkzeugs.

In dieser Beziehung ist der Commentar von Löwe in Stettin, dem bekannten Componisten, des Scherzes halber mit anzuführen, des Scherzes halber, weil er das Schwierigste ungedeutet läßt und nur Bekanntes bekannt macht. Der Verfasser hat ein Publicum vor Augen, das sich erst aus einem Conversationslexikon den Apparat zum Wortverständniß herbeiholen muß, und wie es Eselsbrücken gibt für classische Autoren, so macht der verblümte zweite Faust-Theil auch solche für sich nöthig. Wer jedoch des vorliegenden Commentars bedarf, hat unmöglich zum Verständniß des Dichterisch-metaphysischen im Faust Lust und Beruf; somit hat der Verfasser für ein Publicum geschrieben, das gar nicht existirt, ein Irrthum, der bei Literaten keineswegs einzig in seiner Art ist.

Je kleinlicher die grammatisch-historisch-geographisch-mythischen Erläuterungen gehalten sind, desto großartiger in gelehrter Kenntniß und gelehrtem kritischen Tact sind die Leistungen von F. Deycks. Dieser Commentator hat das Verdienst, die classische Walpurgisnacht in ihrem ideellen Zusammenhange mit dem romantischen Faust und in ihren kryptologischen Einzelnheiten zur Genüge erklärt zu haben. Goethe gefällt sich hier darin, das Antike und Moderne in ihren Gegensätzen und Versöhnungspuncten allegorisch und symbolisch zu beleuchten, wie denn sein ganzes dichterisches Streben in dieser Sphäre sich bewegte,

und wiefern dem Romantischen die sehnsüchtige Hinneigung zur antiken Welt inwohnt, gehören diese Züge, nur freilich nicht in ihrer absichtlich mystificirten Ausspinnung, in den Gedankenkreis der Faustdichtung. Faust sehnt sich nach dem Besitze der Helena. Mephistopheles erschrickt, denn er fühlt seine Ohnmacht, als Teufel über die classischen Gestalten etwas zu vermögen. Er verweist jenen an die »Mütter,« und Faust steigt in das nachtdunkele Reich dieser Geheimnißvollen, deren eigentliche Bedeutung schon Rosenkranz nachwies. Diese räthselhaften Mächte, welche der Erscheinungswelt fern liegen, sind die vorweltlichen Ideen, nur nicht so, wie sie Plato dachte, sondern in dem Urdunkel der Schöpfungssagen, wo sich Geist und Materie noch in einander verhüllten. So sind diese Mütter die Urideen als Urelemente, noch weit antiker gedacht als im platonischen Idealismus, und mit den ersten Philosophemen Griechenlands, wie mir es scheint, enger zusammenhangend. Helena ersteigt aus der Nacht, und Faust zeugt mit ihr den Euphorion, das zügellose, launenhaft romantische, überschwenglich moderne, schnell aufflatternde Kind der Poesie, das die Sehnsucht nach dem Classischen, seinem Mütterlichen, dem es entartete, ergreift, und das nach dem neuen Griechenland zufliegend, plötzlich stirbt. Aus dieser Allegorie taucht Byron's Gestalt hervor, wie Deycks diese treffende Ansicht aufstellt. Eben so gelungen sind die Anspielung auf Vulcanisten und Neptunisten, Creuzer's Krug- und Topfgötter, Vossi'sche Entgegnungen und Lobeck's Kureten und Korybanten gedeutet. Im Wagner wird die Abstraction des philosophischen Gedankens carikirt. Der mit Unfruchtbarkeit geschlagene Abstractionsdenker präparirt mit Umgehung der natürlichen Zeugung einen Phosphor-Menschen, den Homunculus, in dessen weiterem Geschick Goethe's Polemik gegen die Vulcanisten unter den Naturforschern sich bethätigt.

Nach der Katastrophe mit der Helena, die keineswegs positiv genügend sich auflöst, wendet sich Faust zur politischen Thätigkeit. Unser Commentator gesteht, daß die Interessen der Faustsage im vierten Acte ziemlich schlaff zerfallen, und ich möchte hinzufügen, daß sich hier der Muse des Dichters eine Trägheit bemächtigt, die den Stoff, das Leben, ja den Gedanken des Daseins aufgibt. Eine schwächliche Ironie zerschlägt die Interessen

des Völkerlebens, und wo der Held der Sage, nach Befriedigung der metaphysischen und mittelalterlich-antiken Lebensrichtungen, zum Faust unserer Zeit werden sollte, zerbricht die Dichtung in sich selbst. Faust gibt das öffentliche Leben auf und wendet sich zu ökonomisch-bürgerlicher Thätigkeit. Welche Schwäche des Gedankens! Welcher Verrath an dem Völkerleben! Welches Verzichten auf die Offenbarung weltgeschichtlicher Wahrheit in den Stoffen der Nationalinteressen! Es ist ein deutscher Weiser, der dies predigt, ein deutscher Weiser, dem für Weltliteratur, für Weltleben, aber nicht für Weltgeschichte ein Blick in die Zukunft gestattet war. Aber dieser große deutsche Weise hat auch die idealistischen Interessen seiner liebsten Pflegekinder in den Wanderjahren einem materiell-arbeitsamen Leben geopfert. Es ist gut, daß Alles den Kothurn verläßt und Alles auf dem Soccus des bürgerlich-geselligen Phlegmas mühsam keuchend am Joche der Alltäglichkeit einherschlendert! Wenn Wilhelm Meister seine ideale Bildung aufhebt, Philina ihr Sylphenleben über der Schneidernaht vergißt, so muß auch der himmelstürmende Faust als Straßenpflasterer und Ackerbürger schließlich resigniren. Wäre nur Alles humoristischer, ironischer durchgeführt, dann wäre es haltbar, denn dann schimmerte die Ahnung noch hindurch, das Ideelle könne sich auch im Ideellen befriedigend abschließen; so aber als gepredigte Weisheit, ist es für die innern Mächte des geistigen Lebens eine trostlose Demüthigung.

Endet denn Faust nun auch wirklich in dieser Resignation auf Befriedigung seines tieferen Menschen? Kann er denn im Schooße materieller Betriebsamkeit so langsam hinkranken und hinsterben? Als Greis tritt er zuletzt auf, matt und gebrochen; das Unglück tobte auf ihn ein, er ist erblindet und trägt die Gebrechen des Alters. Da überfällt ihn die Erinnerung an das Feuer seiner jugendlichen Begeisterung, wie eine heilige Mythe überschleicht ihn das Gefühl, er sei mit dem göttlichen Drange in die Welt hinausgezogen, das Absolute zu erkennen und unter dem Wandel der erscheinenden Gestalten des Lebens ein Ewiges herauszuschauen. Und diese Sonne ist auch nicht in ihm erloschen, in ihren Abendstrahlen steigt der alte Traum der Jugend, Gott und Natur zu suchen, in ihrem geheimsten

Wesen, wie eine Fata Morgana leuchtend wieder auf; sein letzter Gedanke, eben diese Wehmuth, die ihm die Erinnerung einflößt, wird wieder sein erster Gedanke, wie er ihn in der Fülle des jugendlichen Strebens erfaßte; in diesem Bewußtsein, nie das Heiligthum der Menschenseele, die Sehnsucht nach Erkenntniß des Ewigen, aufgegeben zu haben, in dieser Selbstversicherung, nie dem irdischen Augenblicke wohlgefällig den Kuß zum ewigen Bunde geboten zu haben, stirbt der greise Faust und ist so für den Himmel gewonnen. Daß der Teufel in seiner fleischlichen Begier bei'm Anblick der Engelgestalten ad absurdum geführt wird, ist für die Erlösungsgeschichte des Faust so sehr Beiwerk und Zuthat der dichterischen Erfindung, daß es kaum in Anschlag kommt. Faust ist nicht durch die schließliche Dummheit des Teufels, sondern durch sich selbst gerettet. Im kreisenden Wellentanze des Lebens hat er innerlich keinen Stillstand erlebt, die Begierde trieb ihn zur Begierde, aber nie erschien der Augenblick, zu dem er sagen mochte: »Verweile doch, du bist so schön!« Er hat das Absolute nicht gefunden, aber auch nicht aufgegeben. Er hat keinen Ruhepunct erreicht unter den Erscheinungen der Dinge dieser Welt, in keinem S e i n den Gott gewähnt, vielmehr das ewige W e r d e n als das Ewige selbst erkannt. So ist der Jugenddrang, der sich zerschlug, nur zur Greiseswehmuth geworden, die ihn still und sanft beschleicht. Er ist derselbe noch, der er war, aber er stürmt den Himmel nicht mehr, er läßt ihn über sich walten, er gräbt nicht mehr mit Schaufeln nach der Weisheit, er läßt sie über sich kommen, fühlt sich getragen von demselben Athemzuge seines Geistes, der ihn früher mit Sturmesfittich in die Welt und in des Teufels Arme getrieben, er hat das alte metaphysische Gelüst, das Ewige zu schauen, nicht verlernt, die Flamme der titanischen Liebe leuchtet noch wie Abendschein nach wüsten Tagen, er hat sich selbst nicht verloren, so stirbt er hin, so ist er selig.

In diesem Sinne ist der Faust weit mehr zu Ende gedichtet, als der Wilhelm Meister, der keine Meisterjahre erlebt und der in den Wanderjahren mit seinen idealen Interessen sich selbst aufgibt. Faust gibt die Metaphysik nicht auf, er lebt und liebt, er sündigt, stürmt, jubelt und weint und stirbt in ihr. Bedeutsam für die Art und Weise der Ergänzung des ganzen

Lebensbildes ist schon der Anfang des zweiten Theils. Der Stürmer Faust läßt sich von den Naturgeistern in Schlaf lullen. Früher, als er sie gewaltsam heraufbeschwor, entstiegen sie der Tiefe, nur um ihn zu höhnen und wilde Begier in ihm anzufachen. Jetzt, wo er sich still gefangen gibt, kommen sie als milde Genien und umfächeln seine müde Stirn. So von der Gnade getragen, fühlt er sich kraft seiner Hingebung schon gesühnt und versöhnt, während im ersten Theile sein Ungestüm sich und der Welt vergebliche Wunden schlägt. Während er früher nur sich gewollt und in sich Alles, Gott und Natur, will er jetzt sich im Zusammenhange der Welt, sich in Gott und Natur. So treten die beiden Theile des Faust in ihrer Tendenz an einander und der mystische Chor mit seinen für unenträthselbar gehaltenen Strophen: »das ewig Weibliche zieht uns himmelan!« hat für Ton und Richtung des zweiten Theils seine volle Bedeutung. Was den Jüngling Goethe und den Greis Goethe verbindet, das verbindet auch die beiden Tragödien mit einander, denn beide sind die Entfaltung des Goethe'schen Jünglings und Greises. Und was beide trennt, nämlich der Mann, das trennt auch die beiden Theile, denn Faust als Mann (in der Walpurgisnacht und den nationalen und staatlichen Interessen) ist nicht thatkräftig genug herausgeboren. Fehlt doch unserm ganzen deutschen Leben das Mannesalter!

Hat der Denker im Dichter seinen Faust auf die angedeutete Weise dem Himmel vindicirt, so ist es wohl leicht erklärlich, warum der Dichter als solcher die Formen des mittelalterlichen Katholicismus zu Hülfe nimmt, um Faust's Seele in den Schooß der Seligen formell aufnehmen zu lassen, so daß das Ganze als lyrisches Oratorium im ewigen Leben schließt. Tritt uns zu Anfang der Faust als der Mann der Mythe des Mittelalters entgegen, so ließ sich das Ende nur auf diese Weise homogen gestalten, und während die Mitte des Werkes durch Häufung abenteuerlicher Zwischentöne der Harmonie zu ermangeln scheint, greifen Anfang und Schluß mit überwiegend lyrischen Modulationen und Fugen großartig in einander. Daß im zweiten Theile Lücken sichtbar zu Tage liegen, die auch die freieste Willkür der Erfindung nicht zu decken vermocht hat, weil das vermittelnde Glied zwischen Jüngling und Greis, Faust als Mann,

eine Fehlgeburt ist, dies sollte doch Niemand mehr in Abrede stellen, da Goethe selbst in einem Briefe an W. v. Humboldt das schlagende Bekenntniß ablegt, es habe sich bei Ausführung des zweiten Theils die »Schwierigkeit« erwiesen, »dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwilligen, thätigen Natur allein zukommen sollte.« Goethe's Kritik über sich selbst war immer die triftigste, weil die schärfste.

Das hätte ich über Zusammenhang und Nichtzusammenhang beider Faust-Theile zu sagen. Die Aufgabe der Tragödie hat sich lyrisch gelöst, die Metaphysik des Themas kann nur der denkende Geist weiter erledigen, sie ist deutsche Nationalsache. Der jugendliche Glanz der Einzelnheiten im greisigen Faust hat mich überrascht, entzückt, aber nicht verblendet, um das Gemachte von dem Gewordenen, die Willkür von der Poesie im Faust nicht mehr unterscheiden zu können. Nicht an sich selber ist die Kraft des Dichters erlahmt, sondern am Stoffe. Faust in weltgeschichtlicher Bewegung konnte kein Gegenstand Goethe'scher Poesie sein.

Die wiener Kritik in der Schrift von M. Enk sieht in dem ganzen Faust nur einen Don Juan der gemeinsten Sorte, einen nicht allein genußgierigen, sondern noch dazu empörend hochmüthigen Sünder, der, wenn er nicht auf das Schaffot komme, doch mindestens zur Hölle fahren müsse. Faust ist aber kein stupides Beichtkind, das sich den Bußsack um die Ohren hängen läßt. Faust ist überhaupt kein besonderes Individuum, er ist der Repräsentant der gesammten modernen Menschennatur, ihr ganzes Wesen ist in ihm zum tragischen Conflicte gesteigert. Das lose Spiel auf der sinnlichen Oberfläche des Lebens ist nur die kleinere Sünde der Menschheit, ihre weit tiefere Sünde ist der Drang, dem Geiste seine Geheimnisse abzulauschen. Diese Sünde kann nicht von außen gesühnt werden, sonst wäre sie unverzeihlich, sie muß vielmehr in sich selbst verbluten und das rothe Blut muß zur Morgenröthe des ewigen Lebens werden. Der spanische Faust, Calderon's Cyprianus, läßt sich mit den Formen der Kirche durch Buße versöhnen; der deutsche Faust hat in seinem eigenen Gedankenkreise sein Fegefeuer, seine Hölle und seinen Himmel. Er war die Schlange, die mit den Häuten die Sünde von sich abstreift, in der Greiseswehmuth, zu

der sich sein fieberhafter Jugendmuth verklärt, fühlt er den Zusammenhang seiner selbst mit dem Urwesen von Ewigkeit her gesetzt. Dies Gefühl des Absoluten, dem er nachjagte, ohne es zu erhaschen, überkömmt den Greis wie eine selige Begnadigung: so wird er geheiligt und gesühnt, weil er sich selbst gerettet; sein ewiges Streben war seine Rettung.

1835.

Man sagt, daß Goethe in seinem Alter gern mit gemeinen Leuten, mit Menschen der unteren Stände verkehrte. Die Bildung, zumal wenn sie glänzt, wird leicht zur Phrase. Das widerte die gesunde Kraft des Alten an. Er besuchte gern die Werkstätten der Weber und Wirker, unterhielt sich gern mit jenen stillen Menschen, die auf die kleinen Geheimnisse der Natur lauschen und die man Heimchenfänger nennen kann. Er liebte ursprüngliche Naturen, die aus eigenthümlichen Quellen, selbst wenn sie karg waren, schöpften. So wird sein Verhältniß zu Zelter erklärlich, das bei der zutraulichen Dringlichkeit des alten Musikus sich bald auf Du und Du stellte. Es war nicht die Musik, was sie verband, sondern Zelter's derbe, dreiste Naturwahrheit und Goethe's Sinn dafür. Zelter war für ihn, der die Feldzüge des Lebens hinter sich hatte, ein alter Corporal, an dem er die Kameradschaft anerkannte und der ihm mit der platten Komik seiner ungenirten Manier von Fahrten und Abenteuern erzählte. Es war so still um den alten Herrn in Weimar geworden. Die Lustbarkeiten waren für ihn verrauscht, der Glanz des Lebens erloschen, so mancher Edle war vor ihm heimgegangen und der hohe Freund, Schiller, der Letzte, der den Flügelschlag eines großen Strebens um ihn entfaltet, war längst unter den Glücklichen, die den Rest des Lebens nicht zu tragen haben. Diesen Rest ließ er sich nun noch durch den Witz des skurrilen Berliners würzen. —

Zelter hatte als Musiker eine eben so begränzte Sphäre, wie er als Mensch beschränkt war. Aber er war innerhalb seiner Gränzen durchaus heimisch, und Goethe pries jeder Zeit, auf engem Gebiete ein ganzer Mann sei mehr werth als auf weitem ein halber. Zelter war ursprünglich Handwerker, Mau=

rergesell, gewesen. Der fromme Drang zur Musik trieb ihn allabends in den Feierstunden zu Meister Fasch nach Charlottenburg hinaus. Er sah auch in seinem Alter noch so aus, als hätt' er eben erst das Schurzfell und die Kelle fortgeworfen, um in die Tasten der Orgel zu greifen. Er that das mit ganzer ungeschwächter Naturkraft und regierte das Personal der Singakademie wie ein musikalischer alter Blücher.

Seine Compositionen hielten sich sehr enge in den Grenzen des alten Kirchenstyls; aber daß er durch und durch der Mann seiner Schule war, ist ein charakteristischer Zug des Mannes, und so mußte denn eine derbe, kerngesunde Frömmigkeit, wie sie auf verwandtem Gebiete nur in der Luther'schen Diction zu finden ist, in den Tagen, wo raffinirte Übercultur begann, immer eigenthümlich sein. Ein Oratorium zu componiren, in welchem sich das simple und zu einfache, nicht selten auch eintönige Gebet zu einer religiösen Weltanschauung steigert, sich zu dramatischen Gegensätzen gliedert, sich mit epischen Stoffen erfüllt, hatte man dem alten Musikus wohl zutrauen dürfen; allein zwischen einer Zelter'schen Kirchencomposition und einem Oratorium von Händel und Haydn liegt noch ein Abstand wie etwa zwischen einem protestantischen Kiechenliede und Klopstock's Messiade. Seine Balladencompositionen brachten ihn in Verbindung mit der Literatur. Goethe war entzückt, seine Lieder auf so ganz eigene Weise tönen zu hören. Sein Entzücken mochte aber wohl nur eine freudige Überraschung darüber sein, wie es möglich sei, so treu zu componiren und mit so viel Enthaltsamkeit die Worte gleichsam nur in Tönen zu wiegen, aus denen nichts anderes heraus klingt, als der zur Melodie herausgeborene Rhythmus des Verses und die Seele des Liedes selber. Beethoven's Composition eines lyrischen Gedichtes gibt uns auch die Seele des Textes, aber doch in ganz anderer bedeutsamerer Weise, denn sie ist nicht die Seele, die sich an den schlanken Leib des Verses schmiegt, nicht eingekörpert bleibt und nur mit den Gliedern des Gedichtes sich gleichmäßig verlautbart. Beethoven's Liedercomposition ist vielmehr die frei gewordene Psyche, die ihren Körper zerbricht, erst in dieser Freiheit zu sich selbst kommt, und abgelöst von aller Fessel ein eigenes, selbstständiges, mithin erst ein wirkliches Dasein erreicht.

So gewiß aber Mozart's Zauberflöte noch etwas ganz Anderes ist und gibt, als der Schikaneder'sche Text, so gewiß ist es auch, daß die Musik durch ein dienerisches Anschmiegen an die Worte des Dichters nicht ihr Eigenstes und Höchstes zu geben vermag. In diesem Anschmiegen hat aber Zelter's Balladencomposition lediglich ihren Werth. Bei Gedichten, wie der Erlkönig, der König von Thule, die in dem strengeren, mehr an den nordischen und englischen Rhythmus erinnernden Balladenstyl gehalten sind, bemächtigt sich Zelter sehr glücklich des Stoffes, während seine Töne bei Erzeugnissen, in denen der romantischen Ausmalerei schon vom Dichter mehr Spielraum gegeben ist, die Fülle des weiter ausgebauten Inhalts gewiß nicht erschöpfen, geschweige überflügeln. — — Bei mehreren seiner Compositionen lief mir der Gedanke durch den Sinn, daß die ganze Zelter'sche Muse gewissermaßen im Mutterschooße der Kunst sitzen geblieben sei. Er war ein Ettrik-Schäfer in der Musik, wobei jedoch wohl zu beachten sein dürfte, daß es weit leichter Naturdichter, als Naturcomponisten geben könne, weil der letztere zur Entfaltung und Entäußerung seines musikalischen Gedankens einer Menge künstlicher Mittel bedarf, denen der Poet überhoben ist. Daher aber auch bei Zelter, der das Technische seiner Kunst auf ungewöhnliche Weise im Besitze hatte, dieser Widerstreit zwischen seinem Naturtalente und seiner künstlichen Kunst, ein Widerstreit, der sich in der Person des Mannes in Bezug auf Literatur, Welt, Zeit und Geselligkeit in gesteigerter Potenz zeigte, da sein innerer Mensch in die Cultur seines Jahrhunderts nicht völlig aufgenommen war. Liegt in diesem Zwiespalte nun auch das eigentlich Interessante seiner ganzen Erscheinung, und können wir einen gewissen stillen Jubel nicht ganz unterdrücken, der sich in uns regt, wenn im Musikus sich der alte Maurermeister geltend macht, und Zelter seinen banausisch gesunden und naturkräftigen Humor wie ein unbehauenes Cyklopenstück seines Metiers in die verzärtelte und verzimperte Affectation mancher Richtungen im geselligen und Kunstleben hineinschleudert, so müssen wir doch in diesem Zusammentreffen unvermittelter Kräfte und Regungen zugleich auch die Zerbrechlichkeit der Urtheile dieses Mannes über Zeit und Zeitgenossen bedingt sehen. Was Zelter als Componist schuf, hat er eigentlich weniger geschaffen, als es ihn wie

eine plötzliche Eingebung und wie ein kurzer Lichtblick überkam, der ein Leben voll angelernter Vegetation erhellte. Daher die Naturmaximen seiner Melodien, daher auch die Überraschung über sich selbst und die Freude an der eigenen ungeahneten Schöpfung. Diese Naivität versöhnt durchaus wieder mit ihm. Und so war denn Goethe's Liebe zu ihm auch etwas ungeahnet Überkommenes, sie war für Zelter ein Evangelium, das ihn wie den Hirten des Feldes überrascht, der mit offenen Augen und Ohren der frohen Botschaft entgegenstaunt. Dieser stiere Gesichtszug des Hirten an der Krippe blieb ihm eigen, da er die ganze Erscheinung des Geistes nicht zu fassen vermochte. Dies gehört mit zur Charakteristik des Verhältnisses zwischen Goethe und Zelter. Ohne diese Anbetung wäre der Banause nicht erträglich gewesen. Und sie war bei ihm ächt, saß ihm sehr tief im Herzen. Goethe's Tod war wie ein Ruf, der an ihn ergangen. Er fühlte sich ihm zugehörig und eilte ihm nach, mit dem Hinblick des Hirten nach der Höhe.

1836.

Wenn zwei bedeutende Menschen lange Zeit neben und mit einander leben, so kann ihr Verhalten nicht anders als ein gegenseitiges Bekämpfen gedacht werden, ein gegenseitiges Ringen in den Stoffen, in den Ideen, in den bei jedem schon vorher fertigen Maximen und zur andern Natur gewordenen Überzeugungen. Steht im Hintergrunde das Gefühl der Verehrung und Liebe, so bleibt solcher Kampf eben so großartig, so fruchtbringend. Schiller und Goethe in ihrem Verhalten sind so zu denken; es ist das schönste Duett, das zwei Geister durchlebten. Wer bei solchem Kampf eines ungesuchten Rivalismus augenblicklich der Sieger scheint, ist es nicht immer auf die lange Dauer hin. Es kommt darauf an, wie die Naturen geartet sind. Das sanguinische Temperament dringt rasch vorwärts, der cholerische Eifer erobert schnell und heftig, während das Phlegma, das anfänglich das besiegte schien, mit breiter Sicherheit und nachhaltiger Kraft schließlich vom ganzen Grund und Boden Besitz nimmt. Goethe war neben dem sturmbewegten Schiller das Phlegma mit dem ruhigen Waltenlassen seines Na-

turells. Er war ohnedies der Ältere, der es an sich kommen läßt, der sich nicht mit Hitze in den Streit mischt, sich auch nicht von augenblicklich überfluthender Liebe um sein Bewußtsein bringen läßt. Freilich gab er auch Manches hin und empfing neuen Flügelschlag. Er ließ sich durch Schiller's Feuereifer von neuem für die Bühne gewinnen; in diesem Sinne, wie Schiller sie nahm, als einen Tempel der Nation, als die hohe Schule der Deutschen zu einem selbstbewußten Volke, in diesem Sinne waren ihm die Breter völlig neu. In andern Gebieten des Denkens faßte er seine Empirie zur philosophischen Speculation zusammen und rückte sich im bequemen Genuß der Gegenwart das ferne Ziel des Idealen näher. Im Ganzen aber war sein Wesen schon zu sehr fertig, um aus sich selbst zu neuen Bahnen herauszugehen. Schiller war immer wie vom Wirbelwind eines geheimnißvollen Dranges erfaßt. Er verbrauchte rasch seine Kräfte, denn sie gingen auf ein Ziel, das weit ab lag vom Glück des Augenblicks. Er rang immer wie nach jenseitiger Unsterblichkeit; Goethe hielt an der allseits schon hienieden hingebreiteten Ewigkeit des Geistes fest. Auf die Dauer hatte Schiller, der immer das Höchste wollte, gegen Goethe, der sich immer im Sichersten gefiel, den Nachtheil, den der Stürmische gegen den übersichtlich Umfassenden haben muß; auf die Dauer ergab er sich immer mehr an Form und Inhalt als der Überwundene; sein Talent, sein Wille, seine Kraft waren nicht so langathmig als Goethe's fest in sich gegliederte Entwickelung. Schiller war immer excentrisch, Goethe zerstreute nie seine Kraft, jener war immer außer sich, dieser stets bei sich. Goethe blieb central geordnet, deshalb mußte er den jüngeren Freund überwachen, überblicken, sein Übergewicht neben ihm fühlen.

Als er aber todt war, stand das Bild des hohen Menschen über Goethe's Scheitel wie ein heiliges, verklärtes Gestirn, und er huldigte dem Gestorbenen wie einem erhabeneren Wesen mit einer großartigen Demuth; ja er trieb mit dem Schädel des Erblichenen fast Abgötterei und ließ ihn lange Zeit nicht wieder von sich. Er verhüllte sich vor der Welt und schien unzugänglich zu bleiben. Sonst, nach großem Verluste, suchte er rasch abzuschließen, wußte bald wieder das Gleichgewicht und die feste, centrale Haltung zu gewinnen, um des Lebens Wechsel

zu überdauern. Mit Schiller's Tod brach der ideale Mensch in ihm zusammen, sein höheres Ich, sein ideales Selbst, das über die Erde hinweg nach den Sternen greift, drohte mit Schiller ihm zu entschwinden. Im Epilog zur Glocke pries er ihn als den Glücklicheren, während Schiller im Leben und Sterben ihm nie so erscheinen konnte. Goethe war neben ihm stets der Vollendete, Schiller das Bruchstück eines unendlichen Wollens; jetzt sprach Goethe selbst das Wort aus, das ihn pries, ihn beneidete als den, der das Glück der Vollendung erreicht. Eine eben so tiefe Genugthuung liegt in Goethe's Worten, die Eckermann mittheilt. Es war als wenn Goethe, sprach er vom hohen, verewigten Freunde, die Wirksamkeit eines Gegenwärtigen fühlte. »Schiller, sagte Goethe, erscheint hier wie immer im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur. Er ist groß am Theetisch wie er es im Staatsrath gewesen sein würde. Nichts genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rücksicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein! — Wir Andern dagegen fühlen uns immer bedingt. Die Personen, die Gegenstände, die uns umgeben, haben auf uns einen Einfluß. Der Theelöffel genirt uns, wenn er von Gold ist, da er von Silber sein sollte, und so, durch tausend Rücksichten paralysirt, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unserer Natur sein möchte, frei auszulassen. Wir sind die Sclaven der Gegenstände und erscheinen geringe oder bedeutend, je nachdem uns diese zusammenziehen oder freier Ausdehnung Raum geben.

Wie still, wie öde mußte es um ihn sein, wenn er solche Aussprüche testamentarisch niederlegt. Das Gefühl der Auflösung, die Ahnung von der Endschaft seiner Person und seiner Gedankenkreise überkam ihn. Der Lärm des Lebens war verklungen, es trieb ihn nichts mehr nach außen, es riß ihn innerlich niemand mehr fort; nur auf Momente erhob ihn das Andenken an einen hohen Menschen über ihn selbst hinweg. Das Anerkenntniß solcher Naturen, schon das bloße Zugeständniß der Existenz solcher ihm fern gebliebener Geister, klingt in den Bekenntnissen an Zelter, an Eckermann wie das letzte Wort eines Scheidenden, der mit sich und der Welt fertig ist. Es sind jene

dämonischen Naturen, deren Größe er in diesen schließlichen Confessionen sich eingesteht; jene überschwenglich aus ihrem Centrum tretenden Geister, die im dunklen Drange prophetische Blicke thun, heilige Kräfte regellos und ungeahnet entfalten. Zu jenen räthselhaft Dämonischen, die es nicht zum systematischen Abschluß gebracht, aber um so überraschender die Gewalt eines unberechenbar Göttlichen verriethen, gehörten neben Schiller besonders die Geister der ihm ferngebliebenen Tonwelt, Mozart, Beethoven.

Daß ihm Musik mit ihrem dunkeln Drange fern geblieben, liegt in seiner Prüderie gegen alles Mittelalterliche, gegen alles Katholische, alles Magische. Er war zu seinem Widerwillen gegen diese Richtungen berechtigt, aber er trat auch damit aus manchem Volkselemente deutscher Natur heraus. Denn aus jenen Richtungen erwuchs ein ganzer Blüthengarten deutscher Kunst und Poesie. Er konnte in seiner klar verständigen Classicität nur Musiker gelten lassen, die in ihrer Kunst nicht mehr als beschränkte Handwerksnaturen waren, wie Zelter; vor der schwärmerischen Entzückung eines musikalischen Naturells, wie Bettina war, wandte er sich entschieden ab. Dem musikalischen Naturell Jean Paul's hatte er in früherer Zeit ein würdiges Denkmal zu setzen sich nicht entschlagen können; er hatte in seinem westöstlichen Divan Gelegenheit, in dem vermeintlichen Orientalismus dieses Dichters einen Anknüpfungspunct zu finden. Jetzt aber erfahren wir beiläufig aus Eckermann's Berichten, daß Jean Paul's »Wahrheit aus meinem Leben« als ein Überheben über die Göthe'sche »Richtung und Wahrheit« getadelt und mit der hingeworfenen Bemerkung beseitigt wird: »Was kann die nackte Wahrheit und Wirklichkeit dieses deutschen Poeten anders bringen, als die Philisterei seines Lebens?« Goethe hatte sich allerdings der bürgerlichen Philisterei enthoben, doch die Freiheit vollendeter Entfaltung war dem nobilitirten Fürstendiener nicht dafür geworden. Für den eingebüßten Zusammenhang mit der Masse des Volks, mit den Strömungen der Nationalentwickelung war ihm nicht voller Ersatz geworden und die Wahrheit seines eignen Satzes, daß der Poet verliere, was der Mensch gewinne, vollzog sich an ihm selbst.

Merkwürdig ist Goethe's Furcht vor Zersplitterung der

Geisteskräfte in consequenzloser Hinneigung zu dieser und jener Richtung. Er weiß den Pflegling Eckermann nicht genug davor zu bewahren, wohl wissend, wie im Gewirre verschiedentlicher Tendenzen sein eigener Genius sich abmattete, so daß er den Faust zu vollenden aller Grillen und Reizmittel des greisen Alters bedurfte, an der Fortsetzung der natürlichen Tochter scheiterte, die größte Styllosigkeit im Drama einführte, auf der Bühne bald versuchsweise shakspearisirte, bald voltairisirte, bald hellenisirte, und das Buch des deutschen Gesellschaftslebens unvollendet ließ, man müßte denn die treulose Verkehrung aller ideellen Lebensrichtungen in geistesmatten Materialismus für eine Art Schluß des Wilhelm Meister trostlos hinnehmen.

Den Unterschied zwischen Classischem und Romantischem legt sich Goethe auf die wohlfeilste und ihm bequemste Weise aus einander, indem er Herrn Eckermann erklärt, das Classische sei das Gesunde, das Romantische das Kranke, ohne zu fühlen, daß dadurch eine Scheidewand gesetzt sei zwischen ihm und seiner Nation, der die Elemente des Romantischen eben so tief incarnirt sind als Religion und Philosophie. Durch die Trennung von Religion und Leben, Christenthum und Philosophie ist ein neuer Bruch zwischen Goethe und der Nachzeit entstanden. Bei alledem fühlt er trotz seiner verständigen, classisch ruhigen Gemüthsverfassung sich gedrungen am Spätabend seines Lebens dem vor ihm andächtig lauschenden Jünger viel und wiederholt von der dunkeln Gewalt eines Dämonischen anzudeuten, dessen räthselhaften Einflüssen er in Napoleon, Shakspeare, Mozart und Schiller huldigen muß.

Eckermann will das nicht recht verstehen, was der Alte vom Dämonischen sagt, und es ist auch unverständlich, wenn man die Wurzel seines Bewußtseins lediglich in Goethe, statt in dem Geiste seiner Nation und seines Jahrhunderts hat. Eckermann nimmt dies als einen bloßen Fatalismus, zu dem er einen allerdings höchst fatalen Beleg gibt. Er findet es z. B. dämonisch, daß Goethe's Schwester bei bevorstehenden Feierlichkeiten und Bällen gewöhnlich von einem Ausschlage im Gesichte heimgesucht wurde. Und siehe: der Alte lachte nicht, sondern neigte, über jede Zustimmung erfreut, sein hohes Haupt.

Was man so Politik nennt, hat den alten Herrn immer

gewurmt. Er lobt, um Kleinigkeiten aus Eckermann's Berichten mitzutheilen, unter anderm den spanischen Feldzug des Herzogs von Angoulême im Jahre 1823. Er ist der Ansicht, die große französische Revolution sei meist nur durch Bestechungen in Gang gesetzt. Später wird über den Unfug der Preßfreiheit und über den Dünkel der jungen Welt, ihr Herz den großen Erscheinungen des äußern Lebens entgegenschlagen zu lassen, ein wohlgemeintes Wort gesagt. Der Alte bewies damit, daß er mit sich fertig war, wie sein schon vor ihm begrabenes Jahrhundert.

1838.

Goethe's Briefe an die Gräfin Auguste zu Stolberg versetzen uns in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Es ist die Zeit, wo der Werther neue Auflagen erlebt und von der deutschen Welt verschlungen wird. Goethe, einige Zwanzig alt, ist äußerlich noch ganz der frankfurter reichsstädtische Bürgersohn, innerlich durch und durch jener Werther, der kindlich schwärmerische Mensch, der händeringend lacht und weint und Mühe hat, »all' das tiefe Leid der Welt« in seinem Busen zu herbergen. Diese liebenswürdige Zerstreutheit, diese naive Wollust, sich dem Strome des Lebens preiszugeben, dies unsagbare Drängen nach dem Herzen der Menschheit, kurz, was den Werther zum Werther macht, jenes Hangen und Bangen in Todespein aus Übermaß im Lebensdrange, das ergießt sich hier in diesen Briefen in eine damals ihm selbst unbekannte Mädchenseele. Sie hatte aus der Ferne ihm die Hand gereicht zum geschwisterlichen Bunde, und die Schwärmerei eines kindlichen Herzens war eben so recht nach Werther-Goethe's Bedürfniß. Dies war die Schwester der beiden Stolberg, spätere Gräfin Bernstorff. Ihre Ergüsse, welche die seinigen erst hervorriefen, hat später der diplomatische Greis Goethe verbrannt. Dagegen kamen die Briefe des Dichters in die Hände der Frau von Binzer, deren Gatte sie veröffentlicht. Sie gehören zu den geheimen Schätzen des deutschen Seelenlebens. So liebenswürdig neckisch, so offen und harmlos, so kindisch-kindlich war Goethe nie wieder als hier in den Mittheilungen an ein liebendes Wesen. Er selbst hing an den Augen seiner Lilli, von der

er sich losriß, weil seine bürgerliche Einfalt von damals sich nicht in die höhere Sphäre der Geliebten hinanwagen mochte, oder weil er fühlte, gebunden sein mitten in der Jugendlust hieße geknebelt sein. (Lilli, ein Fräulein von Schönberg, verheirathete sich später mit einem Herrn von Türkheim in Straßburg, und lebte bis zum Jahre 1815.) Um so hülfsbedürftiger ist sein innerer Mensch. Der Dichter in ihm setzt ab, was den Menschen quält und beseligt, aber sich an ein immer gleiches, immer warm erfülltes, weibliches Herz zu flüchten, thut ihm unendlich wohl. Von den Briefen an die Gräfin Auguste ist selten einer ein eigentlicher Brief, so was die Deutschen Briefe nennen, zusammenfassende Darstellungen und compacte Erörterungen; vielmehr sind es Beichtzettel, oft unarticulirte Laute, bloße Ausrufungen. Der Schreiber hat nicht Zeit, gründlich zu schildern, aber das Verlangen, sich mitzutheilen, spät in der Nacht, früh am Tage, nach Tische, vor Schlafengehen, ist unverwüstlich. Ein Gedankenstrich genügt, um seinen Zustand anzudeuten, kindisches Gewäsch läuft dazwischen, aber durch Alles, ungesucht, unerfleht, blitzt der helle Feuerstrahl des Genius, der sich hier in aller lieblichen Einfalt, ohne die Zungen, ohne die Augen, die Ohren der Welt zu fürchten, frisch und frei öffnet. Die neun ersten Briefchen sind aus dem J. 1775. (In diesem erschien die zweite Ausgabe von Werther's Leiden, Leipzig, Weygand'sche Buchhandlung.) Es ist die Zeit, wo Egmont entstand. Der zweite Brief hat ganz den Styl, in welchem dieser Liebesheld sich seinem Clärchen schildert. Mit dem Auftreten Goethe's in Weimar hört seine Beichte nicht auf, allein sie wird spärlich. Mit dem neunzehnten Briefe beginnt das Schweigen, das die Gräfin Bernstorff erst im J. 1822 wieder bricht. Sie ist Pietistin geworden, d. h. eine Strenggläubige, die nur auf die Eine, ihr bequeme Weise das Heil des ewigen Lebens für erreichbar hält. Sie hat den Geliebten ihrer Jugend, den sie nie gesehen, stets mit treuen Augen verfolgt, sein Wachsthum als Mann und Dichter beobachtet, den weltweiten Geist im Stillen angestaunt, aber den Glauben an sein Seelenwohl verloren. Sie fühlt sich dem Tode nahe: soll sie den, den sie geliebt, im Lande jenseits nicht wiederfinden? Sie beschwört ihn bei den Gefühlen seiner Jugend,

er möge sein Heil bedenken, sie wolle ihm beten helfen. Darauf erfolgt dann mit Goethe's letztem Briefe des Weltmanns ebenfalls tief religiöser Trost für sie und für ihn: »In unsers Vaters Reiche sind gar viele Provinzen! Bleiben wir wegen der Zukunft unbekümmert! Lange leben heißt gar Vieles überleben, geliebte, gehaßte, gleichgültige Menschen, Königreiche, Hauptstädte, ja Wälder und Bäume, die wir jugendlich gesäet und gepflanzt. Wir überleben uns selbst und erkennen durchaus noch dankbar, wenn uns auch nur einige Gaben des Leibes und Geistes übrig bleiben. Alles dieses Vorübergehende lassen wir uns gefallen. Bleibt uns nur das Ewige jeden Augenblick gegenwärtig, so leiden wir nicht an der vergänglichen Zeit!« — Mir däucht, das ist in seiner Art eben so religiös als das Gebet der sogenannt Frommen.

Reizend naiv, wenngleich bald gottlos, bald gottselig, sind die kleinen kindischen Geständnisse des frankfurter Goethe; ergreifend ehrlich manche Zwischengedanken in den Bekenntnissen des weimarischen Staatsmanns. So schreibt er einmal: »Lieb Gustgen, mir ist lieber für Fritzen, daß er in ein würkendes Leben kommt, als daß er sich hier in Kammerherrlichkeit abgetrieben hätte!« — Aus Allem spricht und glüht die tiefe Besonnenheit eines großen, harmlosen Menschen.

1841.

Die Idylle zu Sesenheim ist das schönste, das süßeste Erlebniß in Goethe's Autographie. Friederike war seine wahrste, seine frischeste Liebe. Die zurückgedrängte Gestalt wurde als Egmont's Clärchen, als Faust's Gretchen ein unsterblicher Geist für sein Dichterherz; noch als Greis, als er sein Leben schrieb, bebte seine Seele, feierte sein Ich in der Erinnerung sein schönstes Fest. — Es ist, bei dem weitverbreiteten, aber nicht fördernden Hange, alte Stätten, verblaßte Zeugen, abgenutzte Reliquien aufzusuchen, erklärlich, wenn einer von Straßburg aus nach Sesenheim wandert, und den alten Pfarrhof des Pastors Brion aufsucht, den Garten, wo Johann Wolfgang Goethe, Studiosus juris, mit Friederiken saß und die ganze Seligkeit seiner wunderbaren Jugendliebe fühlte. Freimund Pfeiffer heißt

der Mann, der diese Wallfahrt machte. Er stattet davon getreuen Bericht ab und gibt als Anhang zum Büchelchen auch das sesenheimer Liederbuch, Verse von Goethe, die er der Geliebten eigenhändig eintrug, von denen nur einige in die Lyrik des Dichters für die Welt aufgenommen wurden, und die wir hier zur Feier Friederikens beisammen haben. Viele davon ließ der Dichter, als Brouillonarbeit, mit Recht bei Seite. Von Friederike Brion fand der Wanderer und Forscher einige Briefe aus den Jahren 1770 und 1771. Sie erzählt die Maskerade, in welcher Goethe, erst im grauen schäbigen Rocke als armer Candidat der Theologie, dann in den Kleidern des Wirthssohnes vor ihr erschienen. An anderer Stelle heißt es: »Glaube nicht, daß ich seine Braut bin; solche Geheimnisse könnte ich vor den lieben Eltern nimmer verantworten. Lieb hab' ich ihn von ganzem Herzen. Wenn er auf den Spaziergängen oder bei'm Vorlesen seine herrlichen Gedanken mittheilt, weiß ich nicht, ob Bewunderung oder Liebe mir das Herz sprengen möchte.« Auf einem der kleinen Blättchen steht: »Wie die vergnügten Schäfer bei Geßner haben wir gelebt. Das Kleinste, wie das Höchste, weiß Goethe gleich göttlich zu beseelen, das braune Würmchen, wie den gelben Vollmond. Wenn ich zu seinen großen Augen hinaufsah, hätt' ich jedes Mal vor Wonne vergehen mögen.« Freimund Pfeiffer fand noch die jüngste Schwester Friederikens, die Goethe nicht erwähnt, eine alte Mamsell mit Vornamen Sophie, am Leben. Sie erzählte, daß Friederike nach dem Bruch des Verhältnisses jede Partie ausschlug, still und heiter fortlebte und eine Nichte bei sich erzog; »wer Goethe geliebt,« sagte sie, »der könne Niemand weiter angehören.« Auch George, der Wirthssohn, in dessen Kleider der lustige Wolfgang sich gesteckt, war noch am Leben. Was von Professor Näcke, der 1822 in Sesenheim war, von Friederikens Untreue und Schmach berichtet wurde, wird hierdurch thatsächlich widerlegt. Warum Goethe Friederiken aufgab, darüber verbreitet sich Freimund Pfeiffer ausführlich und sucht eindringlich darzuthun, daß Carlos-Merck, Mephistopheles-Merck ihm die Nothwendigkeit der Untreue in diesem Falle eingeraunt habe. Der fortgesetzte Widerwille gegen Merck, den selbst der ruhige Greis Goethe noch theilte, möchte jedoch nicht hierin allein seine

Quelle haben. Der Poet, auch der nach dem Höchsten strebende, haßt jeder Zeit den besonnenen, rücksichtslos kalten Kritiker, der ihn derb schüttelt und über seine Abirrungen ihm plötzlich ein grelles Licht aufsteckt. Goethe fühlte als Jüngling das geistige Übergewicht des klaren, scharfen Denkers; er fühlte auch als Sechzigjähriger, als er sein Leben überschaute und schrieb, den großen Einfluß des Mannes, und blieb ihm doch, wie allen Negationen, abhold. *)

Nachträglich kam nun auch noch der Scholiast mit dem ganzen Geschlepp seines pedantischen Commentars, um über Goethe zu Buch zu sitzen. Er hat, wie Scholiasten pflegen, viel Pietät für seinen Autor, den er als Registrator seiner Scripturen viele Jahre lang von Angesicht zu Angesicht studirte; aber wie es Leuten dieser Art ungesucht ergeht, der gelehrte Explicator erdrückt seinen Autor fast mit dem Schwall seiner Darlegungen. Ist es überhaupt ein lächerlich Bemühen, wenn der Philister an den Halbgott herankommt und ihm seinen Fußschemel unterschiebt, in der Absicht, ihn vor den Leuten zu erhöhen, so wird es im vorliegenden Falle widerlich, wenn man erwägt, daß der von Allen, die Goethe besuchten oder in seiner Nähe weilten, übersehene, wenn nicht zurückgesetzte Hauslehrer so lange seinen Groll verhielt, Alle erst ausreden ließ, still sammelnd und giftig aufmerksam, und nun endlich Rache schnaubt für alle Vernachlässigung des Herrn, die den Diener natürlich mit getroffen, für jedes Übelwollen, jedes gutmüthige Mißverstehen, für jeden Scheelblick, wie für jede harmlose Naivetät,

---

*) In Bezug auf Pfeiffer's Buch über Friederike Brion gab ein Correspondent vom Neckar in der Allgemeinen Zeitung 1842 noch einiges schlichte Detail. Friederike hat nach dem Tode der Eltern in Paris Zuflucht gefunden bei einer Freundin, die dort noch vor der Revolution an den dänischen Gesandten Rosenstiel verheirathet war. In Paris und Versailles sah man sie zur Zeit der Blutherrschaft Robespierre's in der feinen Gesellschaft. Dann ging sie zu einem Schwager nach Meißenheim im Badischen, wo sie im November 1813 starb. Der Pfarrer Fischer, der ihren Sarg geleitete, lebt noch. Mit Goethe hat sie wohl keine Briefe mehr gewechselt; er hätte sonst nicht in seiner Lebensgeschichte die Beichte über sein Verhältniß zu ihr veröffentlicht.

die nicht in jedem Augenblicke bereit und gesammelt genug war, um Goethe's Oberhoheit anzuerkennen. Es ist eben so geschmacklos, als unnütz, so lang und breit, so polternd und schimpfend den alten Herrn zu vertheidigen, längst Vergessenes noch einmal hervorzuziehen, wegen jedes halben Wortes, das Jemand über ihn fallen ließ, eine seitenlange Vertheidigungsrede schwerbeinig und böotisch loszulassen. Und dieser Rachedienst, den Riemer dem Alten und sich selbst schuldig zu sein vermeinte, vollzieht sich in schreckensvoller Breite, in unversöhnlicher Heftigkeit gegen Freund und Feind. Der fleißige Compilator, der des Dichters Werke im Druck corrigirte, in der Gesammtausgabe letzter Hand Orthographie und Grammatik in Übereinstimmung brachte, dehnt seine Mittheilungen meistens durch die zehnfachen Citationen aus, mit denen er bei der Hand ist. Goethe darf nur sagen: »es war heut' gut Wetter!« so bringt der Mann mit dem ledernen Namen gleich einen Apparat von Sammeleien herbei und belegt es mit zehn verschiedenen Stellen aus Goethe und aus alten Dichtern, wie jener, wie diese über »gut Wetter« dachten. Ist dieser Dienst des Explicators lächerlich, so ist das Geschäft kleinlicher Rache, das Riemer hier übernimmt, die größte und hoffentlich die letzte Schmach, die an den Manen des großen Dichters verübt wurde. Zuvörderst wird Johannes Falk in seinen Berichten über Goethe nicht abgewiesen, sondern mit Schmach dafür überhäuft, so daß die Freunde des Mannes seine Ehre zu wahren bemüht sein mußten.

Gegen Bettina ist Riemer blos grob; mit ihr handelt der Philolog förmlich, was ihr von den in Prosa aufgelösten Sonetten gehöre und was nicht.

Nach diesen Vorbereitungen glaubt Riemer tabula rasa gemacht zu haben und beschäftigt uns nun mit des Dichters Persönlichkeit. Getreu einem Ausspruche desselben in seiner Stella, daß die Gestalt des Menschen der Text zu Allem sei, was sich über ihn empfinden und sagen ließe, gibt er uns Abhandlungen über Goethe's Äußere, seine Constitution, seine Gesundheit, seine Lebensweise, d. h. er ordnet die Belegstellen, detaillirt die Sammeleien, die er über diese Themata in Folge persönlicher Beobachtung und in Folge vielfacher Lectüre ge-

macht hat. Der ganze erste Band handelt, ohne Neues zu bringen, mit tödtlicher Umständlichkeit über Goethe's Gesinnung, Eigenheiten, Tugenden und Fehler, sein Verhalten gegen Näherstehende und Fremde. Nur ein Novellist, der uns Goethe's Person, als eine bereits antiquirte, zu verlebendigen wüßte, hätte das Recht und die Befähigung, das Detail seines Haushaltens, die Figuration seiner Persönlichkeit so genau zu entwickeln. Hier sind es blos in üblem Humor zusammengetragene Scholien, oder Raisonnements alexandrinischer Gelehrsamkeit, die den Text erdrücken und langsam abtödten. Wer je mit der großen Person des Dichters Abgötterei getrieben, wird nun durch Herrn Riemer, der den Götterdienst bis zur Caricatur treibt, davor zurückschrecken. Was aber von Goethe's Natur in den Genius deutscher Nation übergegangen, bleibt unverlierbares Eigenthum, bleibt von nun an bis in alle Zeiten in Glorie bestehen, ohne daß Herr Riemer dazu beigetragen hat.

In die zweite Abtheilung: »Gesinnung« bringt Riemer die Rubriken: a) Sensibilität, b) Ruhe, c) Uneigennützigkeit, d) Dankbarkeit, e) Wohlthätigkeit ꝛc. Herr Riemer will uns überzeugen, Goethe sei nicht steif, nicht kalt, nicht eckig gewesen; er belegt das mit vielen kleinen Zügen, und falls wir noch der Überzeugung bedürfen, räumen wir ihm gern ein, überzeugt zu sein, schon um ihn loszuwerden. Um Goethe's Wohlthätigkeitssinn zu beweisen, bringt er ein Verzeichniß aller Gaben und Spenden, die aus seiner Hand gingen, führt an — um die deutsche Nation recht sicher zu fassen — wie oft Goethe Schillern seine Equipage geborgt habe, bei'm Umzuge von Jena nach Weimar u. s. w. Wir unsererseits staunen, mit welcher beflissenen Getreulichkeit wir alle diese Darlegungen in beiden Bänden von Anfang bis zu Ende durchgeackert haben. Das Buch ist nämlich zugleich eine Quintessenz Goethe'scher Aussprüche, und hat man einmal den Widerwillen überwunden, so gewährt die Lectüre den Reiz, allen Vorrath Goethe'scher Weisheit und Eigenthümlichkeit in den citirten Stellen beisammen zu haben, da auch das Entlegenste sorgsam herbeigezogen wurde. In seinen Darlegungen hat Herr Riemer natürlich sehr oft Recht, nicht blos buchstäblich, auch sachlich. Durchaus beizupflichten ist dem, was Riemer über Goethe's Wahrhaftigkeit anführt. Goethe

war eine grundehrliche Natur. Hört es, Ihr Männer von heute! Er war bis in die geheimsten Tiefen seines Charakters neidlos. Es ist komisch, dies erst in förmlichem Ausspruch zu proclamiren; indeß Riemer will es, und er soll nicht denken, daß Goethe's bürgerliche Tugenden verkannt würden, er soll nicht glauben, daß Menzel auf die Überzeugungen der Deutschen gewirkt habe. Wichtig ist es allerdings für die Moral unsers perfider gewordenen jungen Zeitalters, zu wissen, daß Goethe ohne Neid war, daß er Scheelsucht und Verkleinerungsdrang nicht kannte, aus dem einfachen Grunde, weil er ein wirklich großer Mensch war. Ferner wird von Riemer Goethe's Reinlichkeit, sein Ordnungssinn, sein Haß alles Anarchischen mit Recht als Moralität in seiner Natur festgestellt. Keiner war deutscher, als Goethe, beweist Riemer. Ebenfalls ein wahrer Ausspruch, trotzdem Goethe für die patriotischen Bewegungen der Jahre 1809 bis 1815 keine Sympathie zeigte. Sein Deutschland war ein älteres, und es kann Niemand einem andern Deutschland angehören, als das ihn geboren, das ihn trug und hielt. Das Zeitalter ist das geistige Vaterland, der Boden nur das leibliche. Spätere Zeitalter, die noch deutscher sein werden, als das Geschlecht, dem wir jetzt angehören, werden uns bestaunen, wie feig und schlaff und wenig deutsch wir noch gewesen. Es bilde sich Niemand ein, besser sein zu wollen und zu können, als das Zeitalter, dem er angehört. Es wird eine Zeit kommen, vor der selbst unsere Radicalen von heute wie arme Schächer bestehen werden.

Interessant ist, wie Riemer Goethe's Persönlichkeit schildert bei erstem Eindruck und erster Annäherung. Er theilt dies mit zur Entgegnung auf den Vorwurf der Kälte und der Steifheit, den man Fremde machen hört, die den Dichter zum ersten Male gesehen und wahrscheinlich die Empfindung eigener Verlegenheit und beklommener Engigkeit auf den Mann übertrugen, und den schlechten Eindruck, den sie auf ihn gemacht, umgekehrt als primäre Kälte und Vornehmigkeit bei ihm auslegten.

In dem Artikel über Goethe's Religiosität zeigt sich zur Widerlegung der Anklage, der Dichter sei nicht eben sehr von der Christuslehre erfüllt gewesen, die sichtliche Bemühung, Goethe auch mit den Pietisten aus einander zu setzen und ihm eine Seite

abzugewinnen, wo er diesen zugänglich sein könne. »Vor allem würde höchst bedeutsam sein jene an Christus gerichtete Apostrophe in seiner schweren Krankheit zu Anfang des Jahrs 1801, wo er, nach seiner Gattin Zeugniß, das sie wiederholt ablegte, wenn das Gespräch auf diese Epoche seines Lebens kam, von Schmerz übermannt, in Fieberphantasien, mit wahrhafter Begeisterung, in die beweglichsten, herzergreifendsten Reden an den Erlöser ausgebrochen sei.« Sie bedauerte nur, daß damals »Niemand daran denken können, diese aufzuzeichnen; es würde mehr als Alles beurkunden, was in seiner Seele für christlich-religiöse Gesinnungen gelegen, und wie sie nur bei solchen Gelegenheiten ohne Heuchelei und Rückhalt sich zu äußern veranlaßt wurden.« Herr Riemer merkt nicht, wie ungeschickt seine Darstellung ist, und sich mit der Wendung, »nur bei solchen Gelegenheiten,« um ihre Wirkung bringt. Wo nämlich Jeder zu Kreuze kriecht, würden die Pietisten sagen, ist es kein Verdienst des Einzelnen; was wir erst auf dem Todesbette oder in höchster Noth begehen, spricht wohl für die Sache, aber nicht für die Person, nicht für deren völlig durchdrungene Religiosität. Sonst weist Riemer gut nach, daß er, um Christ zu sein, kein Hengstenberg'scher Christ zu sein brauchte, daß er den Unfug mit dem bloßen Symbol des Kreuzes mit Recht haßte, wie ihm denn die Ausstellung des Gekreuzigten zuwider war, und daß er das Leiden einer großen Persönlichkeit für zu keusch und heilig hielt, um es an allen Ecken der Welt auszuhängen. Riemer nennt mit Fug und Recht Goethe's Thätigkeit eine wahrhaft religiöse. Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, — waren ungefähr Goethe's eigene Worte — hat auch Religion; wer jene nicht hat, mag fromm sein!

Das Trivialste im ganzen Buche ist vielleicht das Capitel von den Eigenheiten. Da heißt es denn unter Anderem: Unartig und närrisch war er nie. Er hatte höchstens, soll von Unsitte die Rede sein, die Eigenheit, im Gespräch mit Familiären, zu denen auch Riemer gehörte, ein Papierstreifchen zu drehen, oder einen Bindfaden zu knüpfen. Lange nicht so schlimm, sagt Riemer, als F. A. Wolf's Herumwühlen in der Schnupftabacksdose, oder die Finger zu schnicken, daß alle Gelenke knakken, wie Öhlenschläger, oder im Sitzen mit dem einen Fuße zu beben oder zu baumeln, wie Heinrich Voß. »Ich schweige von

noch übleren Angewohnheiten Anderer.« Publikum hat sich zu bedanken bei Herrn Riemer, daß er schweigt. Des großen Dichters Aversion gegen Taback übrigens ist mit Nachweis aller Parallelstellen in sämmtlichen Werken dargelegt. Wogegen es mit der Feindschaft gegen Hunde, wenigstens gegen vierbeinige, doch nicht in allen Fällen so arg war.

Der zweite Band gibt Jahr für Jahr mit allseitigen Belegstellen Goethe's weimarische Zustände von 1775 bis 1786, seine Reise in Italien bis 1788, seine Rückkunft, Leben und Wirken von 1788 bis 1794, dann Schiller's und Goethe's Verhalten zu einander, mit reichlichem Extract ihres Briefwechsels. Dann folgt die Geschichte der einzelnen Goethe'schen Werke im philologischen Sinne, eine Galerie und ein Atelier sämmtlicher Dichtungen. Goethe's Urtheile über alte und neue Literatur, Naturforscher, Philosophen, Staatsmänner und Fürsten ist abermals eine fleißige Sammelei seiner Aussprüche. Die Tischreden, die Herr Riemer aufgezeichnet hat und zum Beschluß mittheilt, können nicht anders, als mit vielem Dank vom Publikum aufgenommen werden. — Was die Darstellung von Goethe's Häuslichkeit betrifft, so hat Herr Riemer mit sichtlicher Parteilichkeit ein Mitglied dieses Kreises in ein viel zu günstiges Licht gestellt, während eine später hinzugetretene Person, der die Aufgabe zugefallen war, in den letzten Jahren seines Lebens den Greis zu erheitern, bis Mitternacht um den unermüdlichen Riesen geschäftig zu sein und ihm mit dem ganzen Zauber der Romantik frische, geistige Nahrung zu bringen, gar nicht erwähnt wird. — Gegen die Art und Weise, wie Schiller's hohe Würde von Herrn Riemer vielfach gekränkt wird, hat Deutschland nur seine gerechte Verachtung. Goethe selbst ist hier der edelste Schiedsrichter, um jede an Schiller verübte Unbill zu strafen.

2.

Justus Möser.

Ein Menschenalter nach seinem Tode setzte die Vaterstadt dem alten Patrioten ein Denkmal, und der heutige Patriot von Osnabrück, Stüve, erweist sich als Möser's Jünger und Anhänger.

Wenn Justus Möser heut zu Tage seine Stimme unter uns erhöbe: würde man sein Wort verdächtigen, würden die Mächtigen und Gewalthaber auf seine getreuen Mahnungen hören? — Der Patriot von Osnabrück würde vielleicht von dem heutigen Rechtsstreit in seiner besondern Heimath dergestalt in Anspruch genommen, daß sein ehrsames Herz kaum noch für das gesammte Vaterland aufathmen könnte. Aber hiervon abgesehen und den Fall angenommen, daß für ganz Deutschland seine Rede laut würde: wozu würde sie anspornen, wovor warnen, was bitten, fordern, drohen? — Möser beklagte seiner Zeit den Sturz des alten deutschen Reiches. Er ließ sich von dem Genie des preußischen Friedrich nicht blenden, er beklagte, daß die Kurfürsten unabhängig absolute Herrscher geworden, daß die Grundsäulen der Reichsverfassung, die seit dem Religionskriege mürbe geworden, endlich entschieden zusammenbrachen; er beklagte es, weil mit dem alten Reichsverbande auch die ständischen und die Volksfreiheiten der Deutschen zu Grunde gingen. Man braucht nicht weit zu greifen, um die Nothwendigkeit vom Untergange des alten Zusammenhanges mit Kaiser und Reich nachzuweisen. Schwerer aber ist es, soll man den Ersatz aufzählen, der uns für die Auflösung deutscher Nationaleinheit zu Theil geworden. Justus Möser's Klagen waren so

schmerzlich, als hätte sein getreues Herz die lange Schmach der deutschen Nation schon zuvor gewittert, eine Schmach, wie sie seit der Gründung des neuen europäischen Staatssystems außer Polen kein anderes Volk von Europa erduldete. Die Despotie des Rheinbundprotectors vollendete, was deutscher Religionszwiespalt und kleine, absolut gewordene deutsche Fürsten begannen. Möser würde jetzt nicht mehr um zertrümmerte Formen klagen, aber die Seele desselben Inhalts würde ihn noch bewegen, und er würde dem jetzigen Zeitalter die Frage stellen: Wo ist für die deutschen Völker der Ersatz dafür? Er würde die Völker fragen: Wofür habt Ihr geblutet? Er würde die Fürsten fragen: Was gabt Ihr und was habt Ihr geben wollen? Wer heut zu Tage die vollständige und getreue Erfüllung jener Verheißungen fordert, die einzig und allein in den Freiheitskriegen Rettung brachten, den schilt man frech französisch. Der deutsche Patriot Justus Möser aber würde dies fordern. Wer heut zu Tage deutsche Stände, wenn sie nur aus geheimen Wünschern und Bittern bestehen, verlachen will, gilt für ein Kind des Bösen, der den verfluchten Samen der Zwietracht säet. Der gemüthliche Patriot von Osnabrück aber würde solche Stände verspotten, als deutscher Fürsten, deutscher Volkskraft, deutscher Ehre unwürdig. Wer unter uns den Vertretern des Volkes das Recht der Steuerverwilligung und Verweigerung zuerkennen möchte, den würde man als revolutionair brandmarken. Der gute deutsche Justus aber würde dies Recht zu den altgermanischen Freiheiten zählen, er würde es Euch an England, Schweden, Norwegen, an echt germanischen Volksentwickelungen nachweisen. Seine Einsicht in Rechtsdinge würde Achtung einflößen, wo der warme Eifer seiner Bürgergesinnung und sein Rechtstrotz Bedenklichkeiten erregte. Er würde nicht mehr klagen um Vergangenes und Vergängliches, klagen würde er um die Mächtigen dieser Welt, wenn sie des Volkes leise Stimme überhören und sich mit dem verfälschten Schein einer censirten öffentlichen Meinung begnügen.

Wir wollen uns den Schatten des alten Möser heraufbeschwören, sein ehrlich Gesicht mit wenigen Strichen den heutigen Deutschen an die Wand zeichnen. Will sich Deutschheit unter uns regen, so genügt es nicht, uns Fremdenhaß einzu=

impfen. Der Patriot, der sich damit bescheidet, ein gemüthlich Lied von sich zu singen, ist ein klein wenig werth, aber noch nicht viel. Ein echter Patriotismus hat die entschiedene Kraft, sich vor sich selbst zu reinigen und zu rechtfertigen. So lange man sich nicht entschließt, die Presse freizugeben, so lange man die öffentliche Meinung zur Censurlüge zwingt, fehlt es am Muth und am Geschick, die Wahrheit zu fühlen. Mit der Wahrheitsliebe geht es allezeit wie mit dem Magneten; nur in der Übung bleibt sie stark und wächst an Kraft.

Wenden wir uns an den alten osnabrücker Patrioten, uns sein Bild erneuernd. Wir laufen hier nicht dem Vorwurfe in's Messer, seine Publicistik sei die Sache eines außerhalb der Gesellschaft stehenden, vom Staatsverbande gelösten Kopfes. Möser war auch kein Philosoph, kein Theoretiker, kein abstracter Denker,. er war ein praktischer Beamter, ein Actenmann. Innerhalb der vier Wände seines Lebens, das einer Arbeitskammer gleicht, sah es grau, schlicht und eintönig aus, von Illusionen blieb er fern, fremde Einflüsse konnten ihn nicht kreuzen, er lebte ganz in der Sache, und diese Sache war deutsches Recht, deutsche Ehre, deutsche Freiheit. Deutsches Recht verfocht er gegen absolute Fürstenangriffe, an deutsche Ehre gemahnte er Bürger und Bauern, der Begriff der Freiheit blieb bei ihm ohne Jakobinermütze, gegen deren blutrothe Farbe er noch kurz vor seinem Tode eiferte; seine Freiheit war ein solider, historisch begründeter Inbegriff von Freiheiten; nicht allgemeine Menschenrechte standen in seinem Glaubenskatechismus, um so besser aber specielle Bürgerrechte.

Möser wird uns seinem Äußern nach als ein Mann von stattlicher, nicht gewöhnlicher Größe geschildert. Ein Umstand, der in seiner Lebensgeschichte von Belang ist, wenn wir hören, daß sein Vater bei der lästigen und arroganten List und Brutalität der preußischen Werber den Sohn auf die Universität zu schicken Bedenken trug. Erst nach dem Tode des königlichen Corporals von Preußen, Friedrich Wilhelm des Ersten, dessen Vorliebe für große schöne Soldaten bekannt ist, erst im Jahre 1740, mithin, da er 1720 geboren war, in seinem zwanzigsten Jahre, zog Justus auf die Hochschulen zu Jena und zu Göttingen. Er studirte die Rechtswissenschaft. Todtes Schulwissen,

pedantische Form, absprechend dogmatischer Lehrton, unnatürliche Mißhandlung der vaterländischen Rechtsverhältnisse durch den romanistischen Buchstabenkram: das waren damals die Elemente des deutschen Universitätenlebens. Wer nach dem Firniß der Bildung suchte, befleißigte sich der französischen Classiker. Nach seiner Rückkehr ward Möser in seiner Vaterstadt Secretair der Ritterschaft, dann Advocat. Er erwarb sich durch muthvolle, energische Vertheidigung der Unschuld und des Rechts gegen Unterdrückung und Willkür, insbesondere gegen den Landesstatthalter, einen herrschsüchtigen, intoleranten und gewaltsamen Geistlichen, gegen den kein anderer Anwalt den Kampf gewagt, Vertrauen und Achtung seiner Mitbürger. Er wurde Advocatus Patriä, Syndicus der Ritterschaft, Justitiarius bei'm Criminalgericht. Fortgesetzt blieb er eine Stütze gegen die in der Regierung übermächtige katholische Partei. In den Drangsalen des siebenjährigen Krieges war er im Hauptquartier des Herzogs von Braunschweig für seine Vaterstadt wirksam; ein achtmonatlicher Aufenthalt in England erwarb ihm das Verständniß der englischen Ausbildung germanischer Rechts- und Staatsgrundsätze. Zugleich gewann er das Vertrauen König Georg's des Dritten und seiner Minister, so daß er als deren vertrauter Rathgeber und unter dem Range eines Referendarius seit 1768 der Regierung in Osnabrück beigesellt wurde. Osnabrück hatte nämlich seit dem dreißigjährigen Kriege und seinem Normaljahre 1624 die sonderbare Verfassung, daß sein Domcapitel theils aus katholischen, theils aus protestantischen Domherren bestand; die Regierung erhielt abwechselnd ein vom Capitel gewählter katholischer oder protestantischer Bischof. Letzterer mußte aus dem Hause Braunschweig-Lüneburg sein, und die Wahl nach dem siebenjährigen Kriege fiel auf des Königs von England sieben Monate alten Sohn, den Herzog von York, der zum Bischof von Osnabrück ernannt wurde, unter vormundschaftlicher Verwaltung seines Vaters. So trat nun Möser in das seltene und seltsame Verhältniß, als Vertreter und Rathgeber der aus dem Domcapitel, der Ritterschaft und den Städten bestehenden Landstände, zunächst die Interessen der Ritterschaft, ihre Stimm- und Bewilligungsrechte, gegenüber der Regierung, zu berathen und zu wahren, zugleich jedoch als

vertrauter Rath und Referendar dieser Regierung die Beschwerden jener zu erwiedern, mithin seine eigenen selbst verfaßten Vorstellungen durch Gegenvorstellungen zu widerlegen, zu erläutern, zu entscheiden. Das war ein patriarchalisches Amtsverhältniß, das wohl seines gleichen sucht; dasselbe wird nur erklärlich, wenn man bedenkt, daß Möser's Rechtlichkeit, Tüchtigkeit und Billigkeit groß genug war, um ein Menschenalter hindurch die Interessen zweier streitenden Parteien zu Beider Zufriedenheit zu schirmen und zu fördern.

So lebte Möser, der Arbeiter, der praktische Jurist, kraftvoll und heiter bis in sein vierundsiebzigstes Jahr. (Er starb 1794.) Man wird einräumen, daß er in den Sachen lebte, kein speculativer Theoretiker, kein Ideolog war. Seine Grundsätze von Recht und Freiheit sind also Erfahrungssätze, und wenn er uns die Definition dessen, was ein Knecht sei, gibt: Patriotische Phantasien Th. I. S. 51 und Th. II. S. 17: »Ein Knecht ist derjenige, welcher so wenig an der gesetzgebenden Macht, als an der Steuerbewilligung Antheil hat, und nicht fordern kann, daß man ihn durch Seinesgleichen verurtheilen lasse,« so nimmt er solche Begriffserklärungen aus der Praxis eines funfzigjährigen Beamtenlebens. Daß dies Wort mit Einem Strich zwanzig Millionen Menschen beleidigt, will noch nicht viel sagen: der ganze biedere, ehrsam tüchtige, herzlich warme Möser ist überhaupt kein Lob auf das heutige Deutschland. Sein echtes tiefes Ehrgefühl theilte vollständiger, als es Viele von heute nur begreifen, die Empörung unserer Altvordern selbst gegen jeden Schein der Unterwerfung unter willkürliche, wenn auch wohlmeinende subjective Entscheidung höherer Gewalt. Er wollte in deutschen Sachen nichts als Recht und Rechte. Im Recht fand er den Begriff von Freiheit; das Princip der Gnade, des vormundschaftlichen Beliebens, ohne Rechenschaft, war ihm in den Verhältnissen unter Menschen zuwider. Dabei blieb er, bei allem Eifer für die Wahrheit seiner Überzeugungen, stets in dem großen Vortheil, nie leidenschaftlich zu werden. Er geißelte nicht, er höhnte nicht; er lebte so sehr in und mit der Sache, daß er es hoch genug anzuschlagen wußte, wie schwer es ist, daß eine Masse von Millionen ihre Gewohnheiten fahren läßt, Einsicht in ihre Sünden und

Schwächen gewinnt, und sich gemach säubert und reinigt. Die Satyre Börne's schien bei'm Ablauf seines Lebens der Leidenschaft zu bedürfen, um sich nicht abzustumpfen. Möser's Satyre hatte den großen Vorzug, daß sie bis an's Ende gemüthlich humoristisch blieb, die Seele des Deutschen unmerklich und um so sicherer zu fassen und zu schütteln wußte. So schrieb er jene große Anzahl patriotischer, moralischer und politischer Aufsätze, machte die vielen Anweisungen und Vorschläge für Bürger und Landmann, belehrte Jung und Alt über häusliche und staatsbürgerliche Tugenden, Sitten, Gebräuche, Volksrechte und Verfassungseinrichtungen in Flugschriften und kleinen Zeitschriftartikeln, die seine Tochter Jenny, eine verheirathete Frau von Voigt, unter dem Titel: »Patriotische Phantasien« sammelte, oder die später unter seinen »Vermischten Schriften« herausgegeben wurden. Viele davon erschienen im osnabrückschen Intelligenzblatte, das Möser von 1766 bis 1782 redigirte. Einige davon sind so freimüthig gefühlt und abgefaßt, daß sie heut zu Tage in manchen deutschen Ländern von der Censur würden verstümmelt, wo nicht vernichtet werden. Andere, die zu ihrer Zeit unterdrückt wurden, haben für uns das Bedenkliche verloren. Auch Möser, der ehrsame Mann, hatte in diesem Bezuge seine niederschlagenden Erfahrungen zu machen. Seine Tochter erzählt in der Vorrede zum vierten Theil der »Phantasien«, daß er früher das hannoversche Wochenblatt schrieb, aber aus Verdruß über willkürliche Censurmißhandlungen das wohlthätige Unternehmen aufgeben mußte. Ein Aufsatz, der ihm damals mit dem Ministerialbefehle, »sich künftig dergleichen gefährlicher Schilderungen zu enthalten,« zurückgegeben wurde, ziert jetzt als № 49 den vierten Theil der »Phantasien.« Seine osnabrücksche Geschichte gab Möser zuerst in einzelnen Bogen heraus, um, wie der Vielbeschäftigte sagte, sich dieselben abzustehlen. Den dritten Band dieser Geschichte besorgte Stüve 1824 nach dem handschriftlichen Nachlasse. Möser's sämmtliche Werke erschienen in neun mäßigen Octavbänden.

Es gehörte damals eben so viel Muth als Bescheidenheit und Entsagung dazu, fast nur kleine Aufsätze zu schreiben. Die Geister des Zeitalters rangen nach großen Geburten, nach neuen Formen: die Literatur der Aufsätze ist erst weit später in der

Börne'schen Periode wieder zu Ehren gekommen. Möser sammelte seine Kraft in diesen kleinen Sachen, und sie drangen mächtig in's Volk. Daß er auch die literarischen Heroen seiner Zeit erfaßte, kräftigte und anregte, davon gibt Goethe vielfach Zeugniß. Goethe spricht in seinem Leben von des unvergleichlichen Mannes kleinen Aufsätzen staatsbürgerlichen Inhalts, die er mit sich herumgetragen, und deren Fortsetzung er und Herder kaum hätten erwarten können. In »Kunst und Alterthum,« in dem Artikel: Justus Möser, gesteht er, daß dieser Mann, den er persönlich gekannt, durch seine Schriften und seine Correspondenz sehr großen Einfluß auf seine Bildung gehabt, und fordert zur Aufbewahrung von Möser's nachgelassenen Fragmenten auf, indem die Äußerungen »eines Geistes und Charakters wie Möser gleich Goldkörnern denselben Werth haben wie Goldbarren, und noch einen höheren als das ausgemünzte selbst.« Veranlaßt durch Möser's Schrift: »Über die deutsche Literatur und Sprache,« die derselbe zur Vertheidigung der neuen Richtung und insbesondere gegen Friedrich's des Zweiten Äußerungen über den Götz geschrieben hatte, äußert sich Goethe in einem Briefe an dessen Tochter im J. 1781: »Es ist gar löblich von dem alten Patriarchen, daß er sein Volk vor der Welt und ihren Großen bekennt, denn er hat uns doch eigentlich in dieses Land gelockt und weitere Gegenden mit dem Finger gezeigt, als zu durchstreifen erlaubt werden wollte. Wie oft habe ich bei meinen Versuchen gedacht: was möchte wohl dabei Möser denken oder sagen!« Über des preußischen Königs französische Richtung und Einseitigkeit bemerkt Goethe in seiner Weise: »Ein billiger und toleranter Geschmack möchte wohl keine Eigenschaft eines Königs sein; vielmehr dünkt mich, das Ausschließende zieme sich für Große und Vornehme. Lassen Sie uns darüber ruhig sein, mit einander dem Mannichfaltigen und Wahren treu bleiben, und allein das Schöne und Erhabene verehren, das auf dessen Gipfel steht.«

In seiner Schrift über die »deutsche Literatur und Sprache« vertheidigte Möser die volksthümliche Richtung der neuern Zeit auf das Freimüthigste gegen Friedrich's des Großen Hinneigung zum Parfüm der französischen Poesie. Es war vorzüglich des Königs bekannter Brief an den Minister Herzberg, der dazu

Veranlassung gab. Diese Schrift ist im ernsteren, höheren Styl gehalten, während sonst eine humoristische Einkleidung seinen Aufsätzen beim Mittelschlag der Bildung Eingang zu schaffen wußte. In seinem »Harlekin« vertheidigte er den gesunden Volkswitz gegen Gottsched's civilisirte Pedanterie. Es galt ebenfalls die Rettung volksthümlicher Lebenselemente, wenn Möser in einem »Sendschreiben an Voltaire« unsern Luther feierte, und in einem Schreiben »an den Vicar von Savoyen, abzugeben bei Herrn J. J. Rousseau« den deutschen Nationalglauben und die Nothwendigkeit einer positiven, geoffenbarten Religion nachwies. Denn orthodoxer war Möser in der Religion wie in der Politik. Für die deutsche Volks- und Landesgeschichte, für Ausbildung des deutschen Rechtes, für Verständniß deutscher Freiheit hat er in seinen Schriften sich eine Wichtigkeit errungen, wie nicht leicht ein anderer populairer Autor. Die vaterländische Geschichte beschäftigte sich vor ihm fast nur mit dem Gerüst der erstarrten Reichsverfassung, mit den Interessen der Fürstenhäuser, mit den Ländererwerbungen der Großen durch Erbschaft und Händel. War doch der Begriff deutscher Freiheit bis zur anarchischen Unabhängigkeit der Reichsstände eingeschrumpft. Möser führte die vaterländische Geschichte und mit ihr den Blick der Politiker und Patrioten zum Volke, zur Volksfreiheit, als zu ihrem Kern, Mittel- und Zielpunct zurück. Freiheit und Recht der Bürger, des Volksstammes und der Nation, die Veränderungen, Kämpfe und Schicksale dieser Freiheit: dies sollte der wesentliche Zweck deutscher Geschichtsdarstellung werden; Regierungen, Interessen der fürstlichen Familien, Erbstreitigkeiten und Glücksgüterschaft der Großen sollten nur Mittel zum Zwecke sein, nur auf die Entwickelung des Volkes bezüglich Geltung haben; kurz, der Begriff der Nation war für ihn der eigentliche Inhaber der Majestät. Und als den Hauptnutzen solcher vaterländischen Geschichte bezeichnet es Möser, daß sie »insbesondere auch den Bürger und Landmann lehren müsse, wie er in den mancherlei Regierungsformen und deren sich immer verändernden Spannungen Freiheit und Eigenthum am sichersten erhalten könne, und ob und wo ihm die politischen Einrichtungen Unrecht thun.« In den kurzen Umrissen der Entwickelung der deutschen Geschichte, die er in der Vorrede zur osnabrück-

schen Geschichte gibt, tritt sein Hauptgedanke über die deutsche Verfassung hervor, der sich in sämmtlichen historischen und politischen Schriften wiederholt. Ihr Wesen, ihre Aufgabe besteht für ihn nämlich in der möglichsten Erhaltung oder Herstellung freier Bürger mit einem auf freies Land-, Geld-, oder Gewerbsvermögen gegründeten, freien, selbst oder durch wahre Stellvertreter ausgeübten Stimm- und Bewilligungsrechte bei Gesetzgebung und Besteuerung, mit freien Genossenschaftsvereinen und Genossenschafts- oder Schwurgerichten. Für das Reich oder die ganze Nation hatte ihm ebenfalls eine Verfassungsentwickelung, wie die britische, die angemessenste und heilsamste geschienen, eine solche, »in welcher ein neues Reichsunterhaus den Kronbedienten und dem hohen Adel die Waage hielte, und das ganze Reichskriegs- und Steuerwesen unter seiner Bewilligung habe.« Der Geschichtschreiber, war seine Ansicht, habe dies an den Begebenheiten nachzuweisen, indem er die ursprünglichen und ureigentlichen Staatsbürger, in der frühern Zeit also alle Landeigenthümer, »als die wahren Bestandtheile der Nation durch alle ihre Veränderungen verfolge, aus ihnen den Körper bilde, und die großen und kleinen Bedienten dieser Nation als böse oder gute Zufälle des Körpers beachte. »Wir können sodann dieser Geschichte,« fährt er fort, »nicht allein die Einheit, den Gang und die Macht der Epopöe geben, worin die Territorialhoheit und der Despotismus zuletzt die Stelle einer glücklichen oder unglücklichen Auflösung vertritt; sondern auch den Ursprung, den Fortgang und das unterschiedliche Verhältniß des Nationalcharakters unter allen Veränderungen mit weit mehrer Ordnung und Deutlichkeit entwickeln, als wenn wir blos das Leben und die Bemühungen der Ärzte beschreiben, ohne des kranken Körpers zu gedenken.« An einer andern Stelle (Th. II. S. IV.) wiederholt er, der Geschichtschreiber müsse durchaus den »ursprünglichen Socialcontract des Staates auf Freiheit und Eigenthum« zur Grundlage machen, da ja »die Begebenheiten nur Annäherungen oder Abweichungen von der Hauptlinie« seien, wie ja auch der Mathematiker zur Berechnung der krummen Linie von der vollkommenen geraden ausgehe; die politische Geschichte eines Volkes sei die Naturgeschichte der ersten einfachen Socialverbindung. Als das goldene Zeitalter deutscher Nationalfrei-

heit betrachtet dann Möser die altgermanische Zeit vor Einmischung der Feudalverhältnisse, »wo jeder deutsche Ackershof mit einem Wehren besetzt war, wo alle privilegienweise Befreiung von der gemeinen Vertheidigung verhaßt, nur gemeine und hohe Ehre in der Nation bekannt, Niemand außer dem Leut oder Knecht einem Herrn zu folgen verbunden, und der gemeine Vorsteher ein erwählter Richter war, welcher blos die Urtheile bestätigte, so ihm von den Rechtsgenossen gewiesen wurden. Dieses goldene Zeitalter dauerte noch guten Theils unter Karl dem Großen, wiewohl mit einer den Hauptzweck schärfer anziehenden Einrichtung.« Von Karl dem Großen sagt er (S. Abeken, Reliquien von Justus Möser und in Beziehung auf ihn u. s. w. Berlin, 1837): »Wer die Capitularien dieses Mannes ohne Rührung lesen kann, wer seine Sorgfalt für den gemeinen Landeigenthümer, ohne von einer bewundernden, erkenntlichen Andacht auf seine Kniee gerissen zu werden, betrachten kann, der muß das Herz eines Finanzpächters haben.« Möser verfolgt dann das Sinken der gemeinen Freiheit und Ehre durch faustrechtlichen Feudalismus und ihr zeitweises größeres Aufblühen, namentlich unter Heinrich I.; dann durch die Städte, Städtebündnisse und ihre Pfahlbürger. »Allein,« fährt er fort, »die Hände der Kaiser sind zu schwach und schlüpfrig, und anstatt diese Bundesgenossen mit einer magna charta zu begnadigen, und sich aus allen freien Bürgern und Städten ein Unterhaus zu schaffen, welches auf sichere Weise den Untergang früherer Landeigenthümer wieder ersetzt haben würde, müssen sie, nachgebend dem Hasse der höheren Reichsstände gegen die Freiheit und Macht der Städte, gegen solche Verbindungen und Pfahlbürgerschaften ein Reichsgesetz um's andere machen. So thut es z. B. Heinrich VII. und Friedrich I. Rudolph von Habsburg sieht diesen großen Staatsfehler wohl ein und ist darauf bedacht, ihn zu verbessern, befördert auch die Reichs- und Landstandschaft der Städte; allein Karl IV. arbeitet nach entgegengesetztem Plane, indem er die mittlere Gewalt im Staate wieder begünstigt. Und Wenzel's große Absichten, welche den Reichsfürsten nicht umsonst verhaßt waren, werden nicht gut ausgeführt. Während in Dänemark das Landeigenthum sich wieder unter die Krone fügt, und in der Schweiz drei Bauern gemeine

Ehre und Eigenthum wieder herstellen, wurde die Absicht des Bundschuhes und anderer, nicht undeutlich bezeichneten Bewegungen von den Kaisern kaum empfunden. Sigismund thut etwas, besonders für die Friesen. — Mehr als einmal erforderte später die allgemeine Noth, alles Lehen=, Pacht=, Zins= und Bauerwesen von Reichswegen wieder aufzuheben, von jedem Mansus den Eigenthümer wieder aufzumahnen. Denn nachdem die Lehen erblich geworden, fielen solche mehr und mehr zusammen, — und wie die auswärtigen Monarchien sich auf die gemeine Hülfe erhuben, waren die wenigen Lehnsleute nicht im Stande, ihr Vaterland dagegen allein zu vertheidigen. Allein eine so große Revolution wäre das Werk eines Bundschuhes gewesen. Man mußte also auf einem fehlerhaften Plane fortgehen, und die Zahl der Dienstleute mit unbelehnten und zum Theil schlechten Leuten vermehren, allerhand Schaaren von Knechten errichten. — Luther's Lehre war der gemeinen Freiheit günstig. Sie hätte dem Kaiser die allervollkommenste Macht zuwenden können, wenn er die erste Bewegung recht genutzt, alles Pacht=, Lehen= und Zinswesen im Reiche gesprengt, die Bauern zu Landeigenthümern gemacht.« — Statt dessen, müssen wir hinzufügen, hat der Protestantismus den Absolutismus der Souveraine nur befördert. Was aber das Recht allgemeiner Bewaffnung und Streitfähigkeit betrifft, so ist es in der Monarchie Preußen mit der Existenz stehender Soldheere identisch geworden. Was freilich als Pflicht geboten, als Last empfunden wird, nachdem dieselbe Obliegenheit so lange Zeit von Söldlingen erledigt worden, kann den alten Begriff germanischen Rechtes und germanischer Ehre nicht ganz ersetzen und erfüllen.

Möser nun klagt, wie sich die alten Begriffe freien Eigenthums und gemeiner Ehre nach und nach bei wachsender Absolutheit der Reichsfürsten verdunkelt hätten, obgleich sich in ihnen der Geist der deutschen Verfassung ausgesprochen, und in ihnen der Charakter unserer Nation sich festhalten müsse. Beide wurden erschlafft und beseitigt. Und so kam es in Deutschland nicht blos nicht zu einem Reichsunterhause, das die Reichsfürsten beschränkt und den Kaiser gestürzt hätte, sondern auch der Ersatz eines solchen, die freie landständische Verfassung, aller Reichsschutz, alles Zusammenfassen der Kräfte in einer Gemeinheit,

das ganze Reich, sammt der äußern und innern Freiheit der deutschen Nation stürzte schmachvoll zusammen, kaum ein Jahrzehend nach des Patrioten Möser Tode. Mit Hülfe des fremden Despotismus waren deutsche Territorialstaaten entstanden; allein der Bund mit dem Feinde deutscher Nation konnte nicht von Bestand sein, und als die Schmach auf's Höchste gestiegen, da verhießen alle Fürsten, in Anerkennung der wahren deutschen Nationalrechte und Wünsche, zur Rettung ihrer Throne und zur Abwehr des gemeinsamen Unheils einer Fremdherrschaft, im Wesentlichen dasjenige, was Justus Möser stets als das Nationalheil der Deutschen angesehen, Herstellung jener gemeinen deutschen Ehre, Freiheit und Wehre unter freier nationaler Verfassung und gesetzlicher Theilnahme an der Leitung des Staates. Wer mitthaten soll, muß auch mitrathen! Dieser Grundsatz unserer Altvordern schien wieder eine Wirklichkeit, eine nationale Wahrheit werden zu wollen, und im Vertrauen auf diese Zusage erhob sich das Volk mit Begeisterung und zerstörte glorreich die Schmach der Fremdherrschaft. Wolle uns denn der Gott unserer Nation weiter helfen!

Justus Möser ist recht eigentlich der solide, mit historischen Gründen gewaffnete Sachwalt constitutioneller Regierungsformen. Im Recht sieht er die Freiheit, und das Recht ist ihm der Ausdruck der Mehrheit Stimmbefähigter. Wer also den Drang nach Vertretung, wie er sich in allen deutschen Landen verlautbart, verdächtigen zu können meint, indem er ihn als Wiederklang französischer Erregtheit in Folge der großen Umwälzung, oder blos als Nachwehen der pariser Juliwoche des Jahres 1830 zu nehmen gewillt ist, der ist gar sehr im Irrthum, und täuscht sich sehr oberflächlich und leichtsinnig über seines Volkes beste Wünsche, über seines Jahrhunderts leise, aber unabweisbare Mahnungen. Justus Möser schrieb seine Bücher aus Andrang echt germanischer Regungen; Kopf und Herz des Mannes war deutschgeboren, deutscherzogen, gegen Alles, was französisch war, hegte er den entschiedensten Widerwillen, und seinem ehrlichen Gemüthe blieb erspart, seine Ahnungen vom Zusammenbrechen deutscher Ehre und deutscher Macht, das er damals an unsern innern Nationalzuständen nachwies, unter Einwirkung fremder Gewaltschritte in Erfüllung gehen zu sehen.

Er starb, bevor Deutschlands innere Haltungslosigkeit sich als Schmach vor dem triumphirenden Feinde bekundete.

Möser wird in seinen Schriften gar nicht müde, seinen Schmerz über die Zerstückelung der deutschen Einheit, über Unterdrückung und Verkümmerung unserer Nationalehre, der Parlamentsverfassung, dem Gemeingeist und großartigen Aufschwung der Briten gegenüber, zum Ausspruch zu bringen. Eben so tief beklagt er das allgemeine Sinken des Wohlstandes. Unter andern tadelt er von verkehrten Maßregeln die Preisgebung des deutschen Handels und Verkehrs an Hollands Handelsdespotismus (Phantasien Th. I, 2.), die Kränkung der deutschen Handwerkerehre durch eine Reihe schlechter Reichsgesetze (Phantasien Th. I, 47. II, 32—34.). Auch hier weist er auf die Einrichtungen Altenglands hin, wo der König selbst in eine Zunft tritt, und sagt in Kraft englischer, aber auch echt deutscher Rechtsempfindung (I, 295.): »Diese Classe hätte nach deutschem Rechte durch eine Deputation aus ihrer Mitte zum Gesetz über ihre Rechtsverhältnisse mitwirken müssen; so aber verloren sie auf einmal Freiheit und Eigenthum, sobald man ohne ihre Einwilligung willkürliche Gesetze über sie geben konnte. Der russische Kaiser verfährt mit seinen Unterthanen nicht so arg, als das römische Reich mit bestätigten, privilegirten Zünften.« Vor dieser Freimüthigkeit, mit welcher man damals allgemein deutsche Angelegenheiten besprach, erscheint unsere Besorgniß von heute in ihrer ganzen Beschämung.

Ganz besonders preist Justus Möser so oft, unter andern in dem Aufsatze über »Vereine zu sittlichen und bürgerlichen Zwecken« (s. bei Abeken S. 79.) den Schutz, die Kraft, den Gemeingeist, die Bildung, welche freie Vereine und Innungen des Volkes begründen. Er bedauert, »daß man es immer weniger der Mühe werth halte, die geheimen Triebfedern der Menschen zum allgemeinen Besten zu nützen.« Es bliebe doch eine sichere Wahrheit, daß der Mensch sich an selbstgewählte Pflichten lange Zeit eifriger und aufrichtiger halte, als an Alles, was ihm durch die Gesetze befohlen wird. Die Alten, sagt er, rechneten weit mehr auf jene freiwilligen Gelübde, sie begünstigten Brüderschaften, welche sich der Ausübung gewisser Pflichten widmeten, und nirgends fänden sich noch mehr Gesellschaf-

ten dieser Art, als in England. Durch Beamtenpedanterei, durch Polizeiwillkür wird der naturkräftige, moralische Willenstrieb der Nation langsam zerbröckelt, die vielen kleinen Quälereien der Hemmung matten die Lebenslust ab, entadeln das menschlich freie Selbstgefühl der Bürger. »Durch seine Regiererei,« sagt Möser (Phantasien Th. **II**, 265.), »macht der Staat die Seelen täglich enger und kleiner.«

Seine Meinungen, Gefühle und Wünsche sind in zwei seiner Darstellungen besonders schlagend zusammengefaßt; diese Aufsätze führen die Überschriften: »Ein neues Ziel für deutsche Wochenschriften, von einem Frauenzimmer,« und »Antwort« darauf. (Phantasien Th. **III**, 22 und 23.) Hier finden wir seine Überzeugungen über deutsche Verfassung und Nationalbildung, welche durch eine würdige Presse und politische Zeitschriften zu erzielen seien. Die humoristische Einkleidung mildert seine wahren Ansichten, stellt sie aber frei genug in ein sicheres Licht. Es gibt unter uns Menschen von heute einige coquette Radicale, die den soliden Patrioten von Osnabrück um seiner altmodischen Ehrlichkeit willen für beschränkt halten möchten, wie denn selbst Börne als bornirter Kopf von Heine und seiner Schule beseitigt werden sollte. Diese Inhaltsleeren und Formseligen unter uns von heute mag das vortreffliche Frauenzimmer, das jene Möser'schen Artikel schreibt, beschämen. Sie beginnt: »Ich weiß nicht, woran es liegt, allein mit der ewigen Sittenlehre, sie mag nun aus einem harten oder weichen Tone gesungen werden, wird doch in der That so Vieles nicht ausgerichtet werden, als sich die Herren Verleger und ihre gelehrten Tagelöhner vorstellen. Die Menschen scheinen mir mächtigere Reizungen zum Guten zu erfordern, Reizungen, die sie in Bewegung setzen, sie heben, sie erhitzen und zu großen Unternehmungen begeistern. Sie bedürfen einer Reizung, die einer großen Gefahr, einem wichtigen Vortheile oder einer Entscheidung gleicht, wovon Ehre und Gut abhängt, die alle ihre Kräfte aufbietet, und sie in sich selbst Entdeckungen von Eigenschaften machen läßt, wovon sie in ihrer vorigen Stille kaum eine Vermuthung hatten. Dadurch werden sie nicht blos tüchtiger, sondern auch glücklicher.« Möser thut dann den Ausspruch, daß, um ein Volk groß zu machen, alle seine Leidenschaften in Be-

wegung gesetzt werden müßten; nicht ein Zehntel der Kräfte werde in dem deutschen Leierzustande genutzt. Die Masse des Staates müsse »in einer beständigen Gährung, die Kräfte, die seine Erhaltung bewirkten, müßten in einer anhaltenden Arbeit« sein, denn es sei nur »eine Folge des Despotismus, der als eine ungeheure Masse alle untern Federkräfte niederdrückt, daß wir so gar ruhig und ordentlich leben.« Je freier und mächtiger alle Federkräfte in der Staatsmaschine wirkten, desto größer sei auch der Reichthum der Mannichfaltigkeit und der Privatglückseligkeit. Die Entwickelung der englischen Zustände weist er denn auch hier als Beispiel auf. Dort sei eine außerordentliche Menge von Seelenkräften in steter Bewegung; Redner, Dichter, Schriftsteller arbeiteten dort nicht blos mit flüchtiger Hand zum Vergnügen, oder mit mäßigem Eifer für den Unterricht persönlicher Schulbildung, sondern kämen mit Begeisterung dem Staate zu Hülfe, setzten jede nützliche Bewegung mit leidenschaftlichem Nationaltrieb in's höchste Licht. Alle Satyren, Komödien, Sittenlehren und Predigten stünden dort mit den Staats- und Nationalzwecken in engster Beziehung, und »der geringste Mann mache dort das allgemeine Wohl zu seiner Privatangelegenheit.« In England lebe man in einem großen Walde, wo man den Löwen brüllen, den Hengst wiehern, die Krähe krächzen, den Heher schreien, den Frosch quaken lasse und sich an dieser Mannichfaltigkeit der Stimme der Natur ergötze. »In dem kleinen Gartenzimmer aber, worin wir Nachbarskinder uns versammeln, ist auch das Gezische einer Heime empfindlich.« Alle kleinliche, engherzig muthlose Empfindsamkeit in einer Nation untergräbt ihre großen und gesunden Empfindungen, die Quellen aller Größe und Kraft. »Wir suchen,« sagt Möser, »die Ehre fast blos im Dienste, oder in der Gelehrsamkeit, und nicht in der Erreichung des höchsten Zweckes von beiden. — Wir haben höchstens nur Vaterstädte und ein gelehrtes Vaterland.«

Mit diesen Worten des Patrioten schließ' ich. Der Leser mag sich selbst fragen, wie viel hiervon veraltet ist, oder wie wenig. *)

---

*) S. Welcker's Aufsatz über Möser im Staatslexikon. Die hier angeregten Fragen sind dort weiter ausgeführt.

3.

Johanna Schopenhauer und das deutsche Rococo.

Johanna Schopenhauer ist erst mit ihren Denkwürdigkeiten, die ihr Nachlaß unter dem Titel »Jugendleben und Wanderbilder« gebracht hat, zu einer bestimmten Gestalt in der Literatur und Geschichte des deutschen Lebens geworden. Was ihr Talent geschaffen, sei es Schilderung dessen, was sie in England, in Schottland, im südlichen Frankreich und am Rhein gesehen und empfunden, oder die gemüthliche Geschichte deutscher Herzenswirren, die sie in ihrer »Gabriele,« in der »Tante« und der »Sidonia« sorgsam ausarbeitet, bedarf keines Commentars. Ihre Darstellung von »Fernow's Leben,« womit sie, eine Frau in den Vierzigern ihres Lebens, zuerst in der deutschen Schriftwelt auftrat, und ihr Buch über »Johann van Eyk und seine Nachfolger« sind nur Erzeugnisse des getreuen Fleißes, der als ausübende und als verständig empfindende Kraft auf dem Gebiete der bildenden Künste gemüthliche Studien machte. In Allem, was sie schrieb, war so viel Gleichtakt von Verstand und Gemüth, die Wirkungen, die ihre Schriften hervorriefen, waren wohlthuend, Leidenschaft und Bestrebungen hatten ihr friedliches Maß, ihre schöne Sättigung gefunden, die Schätze des Wissens waren in ihr zu einem Ergebniß vollendeter Bildung geworden. Neu, keck, gewaltig, unentbehrlich war nichts in ihr, und in ihren Selbstbekenntnissen kann nur getäuscht werden, wer eine besonders hervorstechende, geniale und pikante Persönlichkeit erwartet. Sie war freilich nicht Genie, noch weniger aber Lüge, um in den Schlaglichtern der Außerordentlichkeit zu leuchten.

Ihre Eigenthümlichkeit besteht vielmehr in dem Maßhalten des Wollens und Strebens, in der Schmiegsamkeit an die Bedingungen des Lebens, in der schönen Harmonie aller Kräfte. Hierin war sie ein Virtuos, und so gibt sie uns nach dieser Seite hin in ihren Bekenntnissen ein vollendetes Bild deutscher Weiblichkeit. Man hat sie in Bezug auf ihre Romane mit ihrer Entsagungslust gehöhnt. Sie war keine erobernde Weiblichkeit, aber sie hat auch nicht entsagt, nicht krankhaft verzichtet, um keiner Illusion willen die Wirklichkeit aufgegeben. Immer war es ihr Beruf, sich ruhig und durchdringend in den Besitz heiliger oder wichtiger Lebensinteressen hineinzufühlen, und sie so mit der stillen Kraft weiblicher Treue zu überflügeln und sich zu eigen zu machen. Wer sie im Leben gekannt, auf den hatte sie auch persönlich denselben Eindruck geübt. Ihr Salon in Weimar war ein stehender Verein der auserlesensten Naturen; Fürsten und Genies, Alles huldigte hier gern und fügte sich unter ein Scepter, das nur dazu da war, um Jeden auf Augenblicke mit sich und mit der Welt in Harmonie zu setzen. Die Schriftstellerin merkte man ihr im geselligen Verkehr nicht an, und darauf bildet sie sich in ihren Memoiren etwas ein. Auch daß sie in dem Kreise, der sich zu ihr stellte, den leisen Zügel führte, sah man nicht, man fühlte es unmerklich wie eine geheime Macht. Das gemeine Metall wandelte sich vor ihr in ein edles, oder blieb ihr ferne. Nichts drängte sich gewaltsam hervor, Alles fühlte sich wohl in gemessenen Geleisen. Das ist dem Zauber einer in sich vollendeten Weiblichkeit möglich. Nur Unklare vermißten an ihr den Mangel einer entschiedenen, vorherrschenden Richtung. Zum Maßhalten gehört jederzeit mehr Kraft als zur Überschwenglichkeit.

Gleich zu Anfang ihrer Lebensgeschichte gibt sie einen Umriß ihres eigenen Bildes, indem sie fremde Züge ablehnt und sich auf die stille Erscheinung einer harmlosen, mit der Satzung und der Sitte des Jahrhunderts schritthaltenden Gestalt zurückweist. Für's erste, sagt sie, bin ich keine mit philosophischem Blick und männlichem Muth in alle Verhältnisse des Lebens, des eignen wie des fremden, tief eingreifende Rahel; eben so wenig ein excentrisch-poetisches Kind, dessen übermächtige Phantasie Wahrheit und Dichtung dermaßen in einander wirrt, daß

es selbst am Ende beide nicht mehr zu sondern vermag. Eben so wenig lief sie schon als sechsjähriges Mädchen, wie Frau von Genlis schreibseligen Andenkens von sich selbst erzählt, in der Tracht eines **Cupidon du siècle de Louis Quinze**, mit einem schön beflitterten Flügelpaar auf den Schultern, im elterlichen Hause umher, so überschwenglich allerliebst und in dem Costüm aller Welt so wohlgefällig, daß sie es viele Monate nicht ablegen durfte, und Sonn= wie Werkeltags der französische Amorino blieb. Sie erschien in selbem Alter in einem Kleidchen von Kattun, eine feine weißleinene Schürze um die Hüfte, eine kleine Flor=Dormeuse auf dem Kopfe, unter welcher ein gepudertes Toupet verstohlen hervorsah. In dieser Tracht nahm sie sich aus, wie das kleine Louischen auf Chodowiecky's Kupfern zur ersten Ausgabe des Weiße'schen Kinderfreundes, diesen treuesten Modebildern damaliger Zeit.

Jeannette Trosiener war im Jahre 1766 in der alten freien Reichsstadt Danzig geboren. Ihr Vater war ein angesehener, wohlbegüterter Handelsherr, dessen Geschäfte nach Rußland gingen, wie denn Danzig mit seinen ehedem blühenden, jetzt verdorreten Handelsverzweigungen im Verkehr zwischen Deutschland, Polen und Rußland einen großartigen Mittelpunct abgab. Der alte Herr war fröhlicher, lebhafter Gemüthsart, von unbestechlicher Redlichkeit, von unbeugsam republikanischem Sinn. Er hatte für die damalige Zeit bedeutende Reisen gemacht, in Lyon mehrere Jahre verlebt, war in Warschau, in Petersburg und Moskau gewesen, und redete die Sprachen der verschiedenen Länder. Wenn er als Senator auf dem Rathhause erschien, in der großen Amtskleidung, mit dem faltenreichen, mit Sammet breit aufgeschlagenen Mantel von schwerer schwarzer Seide, mit der lockenreichen, weißgepuderten Allongenperücke, nahm er sich aus wie eine Säule des freien Bürgerthums, das im Himmel einen protestantischen Gott, auf Erden kein anderes Regiment als die Herrschaft deutscher Redlichkeit anerkannte. Zu seinen Eigenheiten gehörte eine unzähmbare Heftigkeit des Charakters, die sich oft bei geringfügigem Anlaß in plötzlichen Jähzorn steigerte. Dann erbebt vor seiner Donnerstimme das ganze Haus, Kinder, Hunde und Katzen kauern still zusammen, wenn es heißt: »Der Vater kommt!« Nur die Mutter mit ihrer geschäftigen

Ruhe, mit ihrer liebevollen Duldsamkeit, weiß dem Ungewitter die ableitende Bahn zu öffnen; sie predigt nicht, sie schmeichelt nicht, redet nicht zu, aber sie versteht es, den Löwen unmerklich zu sänftigen, und innerlich beschämt, schmiegt er sich alsbald vor der Macht der in sich selbst getreuen, wandellosen Freundlichkeit. Eine gewisse altfränkische Galanterie, wie sie unseren Altvordern gegen das weibliche Geschlecht eigen war, dies Gemisch von Instinct und Bildung, von deutscher Biederkeit und französischer Eleganz, das ihnen zur andern Natur geworden, half auch hier das Iffland'sche Familienbild, das Johanna Schopenhauer von ihren elterlichen Zuständen entwirft, wieder in's Geleis des Wohlbehagens zurechtrücken. Die Mutter, die diesen Frieden festhielt, war eine kleine, zierliche Figur mit großen lichtblauen Augen, mit feiner weißer Haut und schönem hellbraunen Haar, die sich gern mit Kleidern und Hauben aus Lyon, mit italienischen Blumen schmückte, wie man sie damals aus Eierhäutchen und Seidenwürmercocons der Natur nachtäuschte. Die deutsche häusliche Grazie von damals entschädigte für den Mangel an erworbenen Kenntnissen durch Mutterwitz, durch Ursprünglichkeit, durch den Glanz einer unsterblichen Heiterkeit. Bis zur Erscheinung von »Sophiens Reise von Memel nach Sachsen,« hatte sie außer Gellert's Schriften wenig gelesen. Romane standen in jener Zeit in schlechtem Credit, doch bei diesem machte die kleine Frau eine Ausnahme, weil er zum Theil in Danzig spielte, und Hermes, der Verfasser desselben, eine Zeitlang dort gelebt.

Auf Danzig mußte Bezug haben, was von Geltung sein wollte. In den Siebzigern regte es sich in Deutschland, allein in der nordischen freien Stadt blieb das Althergebrachte in festen Ehren; seit 1772, dem Jahre der ersten Theilung Polens, war mit der militairischen Barbarei des Preußenthums alles Moderne verdächtig. Das freibürgerliche Danzig fühlte sich in einem neutralen Mittelpunct zwischen deutschen und slavischen Weltverhältnissen, es hatte zwischen diesen Elementen die Mission commercieller Vermittelung und glaubte sich über die Möglichkeit, einer dieser Gewalten anheimzufallen, weit hinweggehoben. Die Stadt hatte damals das Gepräge einer soliden Prachtliebe und eines hohen Wohlstandes, den sie später unter

preußischem Staatsverbande russischen Interessen zu Liebe einbüßen mußte. Es gewährt einen behaglichen Genuß, mit den Darstellungen des Buches sich in dem Rococo des altreichsstadtherrlichen Comfort einzusiedeln. Wie in all den hanseatischen Städten sind die Häuser mit der Giebelseite der Straße zugekehrt. Durch den Festungsbau ist der Boden beschränkt, die sorgfältige Benutzung des Raumes wird zur Pflicht, die Gebäude sind in der Dimension der Breite beengt, man wühlt sich in die Erde hinein, und fünf Stock hoch reichen die schmalen Häuserstreifen in die Luft hinaus. Vier bis fünf Fuß hohe Mauern machen von Haus zu Haus eine Grenze, blecherne Röhren leiten das Regenwasser von den Dächern in kolossale Delphinen. Eine Art Terrasse; die sie Beischlag nennen, mit großen Steinplatten belegt, zieht sich vor jeder Fronte hin, bequeme breite Stufen führen hinauf, straßenwärts ist dieser gothische Balcon mit steinernen Brustwehren versehen. Hier ist der Tummelplatz einer offenherzigen Häuslichkeit, während die Souterrainbewohner ihre familiären Verrichtungen auf freier Straße treiben. Hier und da steht ein alter Lindenbaum, an ihn und an den Beischlag knüpft sich die Geschichte der Familien. Die ganze Structur der eigenthümlichen Stadt ist nordisch, und hat die Existenz zwischen dem germanischen Zierrath einen südlichen Anstrich, den man im flachen Kasernenstyl eines modernen Berlins oder anderer nordischen Neustädte vergeblich sucht. So zusammengepfercht, so verbaut im Rococo althergebrachter Sitte, ist hier das Leben der Altvordern voll Stolz, voll Reichthum, voll eines Glückes, das nur innerlicher wird, je mehr es alle seine Schätze in der Enge beisammen hat und nicht in der Ferne wähnt. Dabei verschrumpfte das Leben hier nicht, wie es den philiströsen Binnenstädten alter Reichsherrlichkeit erging. Das Element des Meeres brachte den offenen Weltverkehr, die Dominiksmesse, die vier Wochen dauerte, war ein Weltmarkt für entlegene Nationen, die Flotten, die der polnische Kornhandel in den Hafen führte, gaben ein unaufhörlich bewegtes Schauspiel. Der Sinn der Bewohner war altlutherisch, Katholiken konnten nicht einmal Nachtwächter werden. Bei alle dem stand Glaubensfreiheit fest, wie der Flor der Handelsstädte sie einbedingt. In allen Stadtwinkeln gab es Klöster aller Art, ein

Official des Papstes residirte dort, eine Art Nuntius, der sogar ähnliche Rechte wie der Schmied von Gretna=Green ausübte. Eine große Anzahl angesehener polnischer Familien verlebte mit glänzender Dienerschaft in Danzig einen Theil des Jahres.

Es wimmelte in den Straßen von malerischer National=tracht. Man sah den stolzen Starosten, die hohe viereckige Mütze schräg auf den Kopf gerückt, die Hand am klirrenden Säbelgriff, mit der andern den Schnurrbart streichend oder in die breite, golddurchwirkte Schärpe gestemmt, die den reichen seidenen Leibrock gürtete, während das flatternde Überkleid mit den hängenden Ärmeln die schöne Gestalt verhüllte, um sie vor=theilhafter zu zeigen. Er trat mit den gelben Saffianstiefeln so verwegen auf, und kam doch, um in der großen, freien Stadt dem Genuß des Lebens nachzuhängen, den er zu Hause ver=mißte. Ganz im Gegensatz zu diesem, nicht prunkend, solid und gegen die Tücke des Klimas emsig geschirmt, erschienen die rus=sischen Kaufherren auf den kleinen, von zottigen Pferden gezo=genen, von langbärtigen Iswoschtschiks regierten Kibitken, die Säcke voll Silberrubel, damals noch baare Bezahler, weil sie mit Wechseln nicht umzugehen wußten. In besonders frucht=baren und wasserreichen Jahren, so lange bis zur ersten Thei=lung Polens der Kornhandel ein Monopol von Danzig schien, sah man oft den breiten Weichselstrom mit mühsam an einander sich fortschiebenden Fahrzeugen bedeckt. Hätte man einen Frem=den ganz unvorbereitet auf die lange Brücke geführt, er mußte glauben, auf eine der damals kaum entdeckten Südseeinseln, mitten unter die Kanons der Wilden gerathen zu sein, so durch=aus uneuropäisch sahen die Schimky's aus mit ihren Flottillen. So hießen die starkknochigen, hagern Gestalten der polnischen Leibeigenen. Ihre Erscheinung war entsetzensvoll. Bis auf den nationellen, von Regen und Sonne gebleichten Zwickelbart, war Haupt und Antlitz kahl geschoren, eine flache Pelzmütze oder ein selbstfabricirter Strohhut bedeckte den Scheitel; Hals, Nacken, Brust waren entblößt, ein Strick gürtete die grob=leinenen Bein=kleider, mit den hölzernen, eisenbeschlagenen Sohlen, die sie an den nackten Fuß banden, machten sie, in Haufen herangewälzt, auf den granitnen Pflastersteinen einen Lärm, daß die Bürgers=kinder vor ihnen heerdenweise in die Häuser flüchteten. Und

dieser Auswurf der polnischen Staatswirthschaft war ein gutmüthiger Schlag Menschen, dieses sarmatische Mittelding zwischen Kind und Affe schien nur so wild, war zahmen Gemüthes, hatte keine Laster, nur die schmachvolle Tugend der Duldung. Fast nie war ein Schimky des Diebstahls beschuldigt; ein Edelmann aber, der im Zorn oder aus Versehen eine Creatur dieser Art erschlug, zahlte zehn Thaler Strafe ohne weitere gerichtliche Procedur. Tag und Nacht lagen sie unter freiem Himmel am Ufer des Meeres neben den haushoch aufgeschütteten Weizenhaufen, die sie bewachen und fleißig umstechen mußten, bevor sie eingespeichert wurden. Erbsenbrei, mit Heringslake oder Talg gefettet, war ihr täglich Mahl, die hölzernen Löffel, mit denen sie speisten, lagen in großer Menge neben ihnen, sie bildeten den Zweig ihrer eigenen Industrie. Und wenn der Branntwein sie berauscht, werden diese Bestien nicht etwa tückisch, sondern höflich und galant. Sie bücken sich, daß die Stirn fast den Boden berührt, umfassen einander das Knie, küssen einander die Hände und umarmen sich auf allgemein polnische Art, indem Jeder über des Andern Nacken den Hals hinüberstreckt und den Nacken des Freundes küßt. Weiß einer von ihnen eine Saite zu kratzen, so springt Alles mit elastischer Federkraft auf, jauchzend machen sie paarweise die eleganten Schwenkungen der Polonaise, oder taumeln bacchantisch die edlen Windungen der Masurka durch. So lustig kann der Jammer sein, so glücklich die Brut der Verworfenen! — Und dies sind noch die Marschfertigen, die Auserlesenen unter den Schimky's. Weiber und Kinder, der Bodensatz des Elends, sind daheim geblieben, der Edelmann duldet sie nicht auf den Zügen nach dem danziger Markt. Dagegen lernen wir auf danziger Boden zu anderer Jahreszeit Horden polnischer Weiber kennen. Einige Monate vor der Erntezeit kommen die Schaaren der armen Maruschka's, die für Kost und jämmerlichen Tagelohn die Kornfelder in der Umgegend ausjäten. Ein langes blaues, um den Leib gegürtetes Stück Wolle und ein weißes Tuch, um den Kopf gewunden, macht ihre ganze Bekleidung, baarhaupt, baarfuß, hager, von der Sonne verbrannt, so laufen sie mit geschäftiger Hast auf dem danziger Werder umher, eben so hart am Leben gebrandmarkt, aber weit mehr noch an den Zufall preisgegeben wie

der Leibeigene, der im Gefühl der sichern Knechtschaft fast eine heitere Zufriedenheit erschwingt.

So tief steckte das germanische Element der alten Reichsbürgerlichkeit Danzigs in sarmatischer Umgebung. Von einer Wärterin lernte das Kind Jeannette die polnische Sprache, die damals, besonders in der Gegend um Thorn, unter den niedern Ständen noch die herrschende war. Auch noch andere Figuren nichtdeutscher Art wirkten auf die Erwachsende ein. Eine traute Gestalt war der Prediger der englischen Kirche, Doctor Jameson, an Yorik erinnernd, wie man ihn aus der sentimental journey kennt. Eine alte französische Hugenottin, in der streng beibehaltenen Tracht und Sitte des Bürgerstandes ihrer Heimath, hielt mit ihren Töchtern Schule, und so lebte man in dem großen Handelsplatz in der universalen Mitte von Völkerstämmen. Die Darstellung gibt uns das Alles so frisch, daß wir uns völlig einleben können in die Existenz des alten Danzigs. Jene Französin war die Mutter Chodowiecky's, und die Erscheinung dieses Mannes ist eine Andeutung, nach welcher Seite sich in Johanna Trosiener ein Talent entwickeln werde. Es ist die Kunst des Zeichnens und Portraitirens, die sich weit später im Umgange mit Fernow größere Kreise eröffnete und die technische Vorbereitung gab, um ein Werk wie über Johann van Eyk zu liefern. Eine vorüberziehende Gestalt in Danzig war Abt Vogler, später in Darmstadt Maria v. Weber's und Meyerbeer's musikalischer Lehrer, der für Johanna's Leben und Richtung ohne weiteren Einfluß blieb. Sie war ein nach klarem Verständniß strebendes, ein emsig schauendes, ein zeichnendes Talent. Schon frühzeitig übrigens, auf der Grenze zwischen Kind und Jungfrau, entschied sich ihr menschlich bürgerliches Loos. Sie ward die Gattin eines um vieles älteren Mannes, der dem Stande ihrer Familie angehörte und dessen Namen sie später, erst nach seinem Tode, in der Schriftwelt beibehielt. Mit wenigen sorgsamen Federstrichen skizzirt sie ihr Ballcostüm, in dessen Pochen und Schleifen sich die Rococozeit charakterisirt. In der Erscheinung des Weibes ist entweder Nichts, oder Alles bedeutend. Wir haben an Johanna Schopenhauer, Gott sei Dank! wieder ein Weib, unter dessen Händen die Angelegenheiten

der Toilette eine kleine Bedeutsamkeit erlangen. Ich sage Gott sei Dank! der großen Emancipationsfragen unbeschadet, in deren raisonnirende Wuth sich die deutschen Grazien hineingelogen, aus Angewöhnung und Nachgewäsch, nachdem zwei große Geister den gottseligen Frieden eines stillbehüteten Glücks in der Menschenwelt verwüstet fanden, und die vestalische Flamme mit Sturmwind in rothe Lohe fachten. Jeanette aus Danzig steht wie ein einfältiges Kind neben ihnen und zupft beschämt an ihrem altmodischen Reifrocke, der die Sitte der Väter in seinen Falten birgt. Ich habe kein Arg, ihr die Skizze dieses kolossalen Brautkleides nachzuzeichnen. Ein ungeheurer, mit Drathgestell und Roßhaaren unterbauter, mit großen Massen von Federn, Blumen, Bändern gekrönter Haarthurm, so nennt sie selber den Kopfputz, setzt ihrer Länge wenigstens eine Elle zu; die weißen, kaum mehr als zolldicken Stelzchen unter den mit goldgestickten Schleifen gezierten Ballschuhen halfen der Gestalt von unten nach, so daß sie auf den Fußspitzen schwebte. Ein aus dicht an einander gefügten Fischbeinstäbchen zusammengesetzter Harnisch, fest und steif genug, um einer Flintenkugel zu widerstehen, trieb gewaltsam Arme und Schultern zurück, die Brust heraus, und schnürte über den Hüften die Taille zur Wespenperson ein. Der eiserne Bügel im Corset schirmte die Brust, hemmte aber jede unnütze Bewegung oder zügelte die Leidenschaft. Über dem Reifrocke saß das seidene Gewand, mit Falbeln und allerhand Kinkerlitzchen garnirt, die weder Homer noch Walter Scott zu schildern vermöchten. Über dem seidenen Rock von gleichem Stoff das schleppenbehangene Oberkleid, vorn aus einander fallend, zu beiden Seiten unsagbar reich besetzt. Hals und Brust wurden freier getragen, als jetzt das emancipirte Zeitalter es wagt. Die Ärmel reichten bis an den Ellbogen, waren bis zu den Schultern hinauf mit Blonden und Band üppig bewachsen. Das war die Tracht der Grazien von damals, reizend und verhüllend, lockend und versagend in raffinirtem Gemisch. Auch Lotte steckte in solchem Kunstgehäuse und die quälerische Sehnsucht Werther's nach der Natur, die Verzweiflung, die nach Pistolen greift, weil sie in der Verwahrlosung nicht mehr die reine Gestalt herausfindet, wird an sol-

chem Costüm erklärlich. Diese halbwahre Betrachtung schieben wir freilich unserer Darstellerin unter, sie bleibt ruhig bei ihrem Metier, sie zeichnet die Conturen ihres Lebens und ihrer Weltumgebung. Roth aufzulegen war nicht Sitte in Danzig, man fürchtete die donnernde Kanzelrede eines Mannes, der die Sünde des Zeitalters beim rechten Ende, beim Kragen, faßte. Dagegen gehörte ein länglich glattes Perlmutterdöschen zum tragbaren Necessaire der eleganten Damenwelt. Es enthielt die aus schwarzem englischen Pflaster geschlagenen, winzig kleinen, vollen und halben Monde, Sternchen und Herzchen. Verließ eine Musche ihren Platz, so ward die Lücke schnell aus dem Vorrathe der Dose gefüllt. Diese schwarzen Puncte erhöhten die Lebendigkeit des Mienenspiels im Angesicht. Eine Reihe der kleinsten, aber leise anwachsenden, mondförmig gestalteten Tüpfchen saß im äußern Augenwinkel, und diente dazu, die Augen hervorzurücken und die Wirkungen ihres Glanzes, ihres Farbenspiels zu unterstützen. Ein paar Sternchen im Mundwinkel gaben dem Lächeln der Lippen den Zauber der schalkhaften List. Die Musche auf der Wange, am rechten Orte angebracht, hob den Teint und gab den Schein eines amorosen Grübchens. Auch Muschen in größerem Format waren üblich für Personen, die sich stark unterstützen und der hinfälligen oder böswilligen Natur mit Energie beispringen wollten. Solche größere Muschen hießen Sonnen, Täubchen, sogar Liebesgötterchen. Diese hießen vorzugsweise assassins, um ihrer mörderischen Wirkung willen, die sie auf die Herzen übten.

Auch für die Toilette der Männer hatte der Sinn des zeichnenden Talentes dieselbe Aufmerksamkeit. Junge Elegants fingen damals schon an, den Perücken den Abschied zu geben und ihr eigenes Haar gepudert en aile de pigeon frisirt zu tragen. Der gute Haarbeutel lag zu tief im Geiste des Jahrhunderts, um sich ausrotten zu lassen, aber man trug ihn in kleineren Dimensionen und ohne postillons d'amour. Pantalons, Gilets und Fracks waren noch nicht erfunden. Die Röcke hatten beinahe den Schnitt der jetzigen Hofkleider, man trug sie in allen Farben, sogar weiße mit reichen Stickereien in Gold oder bunter Seide, und dazu passende gestickte seidene Westen. Ältere

Männer trugen auch wohl Röcke von dunkelfarbigem Sammet, bei einer Weste von Goldglacée. Manschetten und Jabots von brüsseler Spitzen waren im Putz unerläßlich; mehr noch bei Alt und Jung der Degen, ohne welchen sich Niemand, der zur höheren Bürgerclasse gehörte, auf offener Straße zeigte. Stiefel wurden nur bei üblem Wetter getragen, selbst die ältesten Männer gingen täglich, ohne Besorgniß, sich zu erkälten, in Schuhen und seidenen Strümpfen einher; in einer Gesellschaft, wo Damen zugegen waren, in Stiefeln zu erscheinen, wäre höchst ungezogen gewesen. So wollte es die vom höhern Bürgerstande stillschweigend als Gesetz anerkannte Sitte. Für das Verhalten der Frauen gab es mehr Einbuße, als die heut zu Tage entfesselte Gemüthlichkeit im ungenirten Umgange sich erträumt. Ohne von einem Bedienten oder einem Kammermädchen begleitet zu sein, hätte sich keine Frau von Erziehung über die Straße gewagt; auch ging keine in die Läden, um ihre Einkäufe selbst zu besorgen; die Kaufleute waren darauf eingerichtet, die verlangten Waaren zur Auswahl in's Haus zu schikken. An öffentlichen Orten, auf der Promenade oder im Theater ohne männliche Begleitung zu erscheinen, galt für unschicklich; da aber die Männer vom Geschäft gefesselt waren, so ergab sich für die Frauen die Nöthigung einer streng häuslichen Lebensweise.

Ergötzlich war der phantastische Hang, die Knaben herauszuputzen. Die Kleidung der Mädchen fügte sich mit weniger Änderung der herrschenden Mode, die Knaben liefen bis in's siebente Jahr wie zum Carnevalsscherz costümirt herum. Die Kleidung der Männer wollte sich nicht in Duodezausgaben herstellen lassen, also mußte man erfinderisch sein, fand aber nichts allgemein Geltendes und ließ der Laune die Freiheit. Man sah kleine Husaren, Chinesen, Ungarn, Tyroler, Türken mit Turban, Reiherbusch und hölzernem Dolch im Gürtel. In Berlin wurde damals dieser wunderliche Hang, wie so viele andere Seltsamkeit des Raffinements, lächerlich überboten; eine berliner Dame, die Jeanettens Familie in Danzig besuchte, brachte ihr einen allerliebst niedlichen Hamlet von fünf Jahren im vollen Theatercostüm zum Spielgesellen mit.

Seltsame Figuren gaben in Danzig die Ärzte ab. Von slavischen Naturelementen umringt, der dumpfen Verwilderung, welche die Cultur der germanischen Welt schon überwunden, um so vieles näher gerückt, mußten die Doctoren der Heilkunst eine Verehrung genießen, die auf übermächtige Gewalt rechnete; man nannte sie nicht anders als Excellenzen. Ihr Haupt bedeckte eine schneeweiß gepuderte, lockenreiche, dreizipflige Allongenperücke; einer dieser Zipfel hing über den Rücken herab, die beiden andern wiegten sich auf den Schultern; ein goldbesetzter, scharlachrother Rock, sehr breite Spitzenmanschetten und Jabot, weiße oder schwarzseidene Strümpfe, Knie- und Schuhschnallen von blitzenden Steinen oder vergoldetem Silber und ein kleines plattes Dreieck von schwarzer Seide unter dem Arme, chapeau-bas genannt, vollendeten die prachtvolle Toilette einer solchen über Tod und Leben Gewalt führenden Excellenz. Dazu nehme man noch das starke spanische Rohr mit einer goldenen oder aus Elfenbein künstlich geschnitzten Meerfrau als Krückenkopf darauf, um in schweren, bedenklichen Fällen Kinn und Nase zu stützen, und die Figur, die uns die komische Oper noch liefert, tritt fertig in's Leben.

In solchen Umgebungen war Johanna erwachsen, und man findet die schlanke, bescheidene Gestalt kaum unter den Objecten heraus. Wie es solchen Naturen eigen, sie verliert sich in ihrer Welt. Dafür hat sie dann auch den Triumph einer vollendeten Portraitirung der Personen und Zustände. Es gibt kein Bild der Jahrzehende Siebzig und Achtzig, das treffender wäre. Und diese Kunst des literarischen Zeichnens blieb ihr so treu bis in ein hohes Alter, ja vollendete sich erst so spät. 1766 war sie geboren und 1837 schrieb sie ihre Memoiren, ein versteinerter Repräsentant versunkener Aeonen erschien sie sich selbst, als sie sich anschickte, einem jüngeren Zeitalter vom längst entschwundenen Rede zu stehen. Leider blieb ihr Meisterstück einer weiblichen Biographie Fragment, der Tod übereilte sie beim Abschluß des ersten Bandes, beim Abschluß der alten Reichsfreiherrlichkeit Danzigs. Mit der ersten polnischen Theilung war das Gebiet der Republik geschmälert, der preußische Schlagbaum zog eine arrogante Grenze, Werber kamen, Rekruten wurden vor den

Augen der guten alten Mama Danzig gefuchtelt. Der Handel sank, der üppige Reichthum versiegte an seinen Quellen, die großen Verbindungslinien, die ehedem Danzig zum mercantilen Mittelpuncte zwischen Deutschland und zwei slavischen Völkern machten, wurden zur See wie zu Lande abgeschnitten, die alte solide Pracht des freibürgerlichen Lebens verödete, und der republikanische Stolz wurde ein Zorn, dessen Ohnmacht in sich selber ohne Mahnung blieb. Die glänzende Parade, die König Friedrich Wilhelm der Zweite auf der Grenze des freien Stadtgebietes hielt, war das letzte Ereigniß, das die Denkwürdigkeiten schildern.

Im Jahre 1793 ward Danzig blockirt und verlor an Preußen seine selbstständige Existenz. Zu den Auswanderern, die den Unwillen gegen Rechtsverletzung in die weite Welt hinübertrugen, gehörte auch Johanna's Gatte. Aus den Umrissen des ferneren Lebens, die sich notizenhaft in den hinterlassenen Papieren fanden, hat die Tochter der Entschlafenen, Adele Schopenhauer, die Bruchstücke an einander gereiht, die eigentliche Darstellung hört auf, einige Berichte, die selbstständig waren, wurden hinzugefügt. Zu diesen gehört die Schilderung Münchens und Wiens vor vierzig Jahren. Von großem Interesse ist die Erzählung vom Aufenthalt in Berlin und Hannover. Das Badeleben in Pyrmont gibt Veranlassung zur Skizzirung eines deutschen Mannes, der ein berühmtes Buch über die Einsamkeit schrieb und für seine Person den galantesten Hofmann im Costüm und Tournüre abgab; es ist der Ritter von Zimmermann, der Hofarzt in Hannover und Pyrmont. Es begannen für Johanna Schopenhauer die Reisen nach Frankreich und England, die sie zum Theil in ausführlichen Mittheilungen niederlegt. Von ihrem Aufenthalte in Paris, der in das Jahr 1803 fällt, haben wir hier die interessanten Berichte, die uns vor allem den merkwürdigen Mercier und Abbé Sicard's Taubstummeninstitut schildern. Pestalozzi lernen wir mit der Verfasserin in Burgdorf kennen. Die Briefe aus Weimar, aus dem October des für Niederdeutschland unseligen Jahres 1806, geben ein sprechendes Bild von den dortigen Zuständen kurz nach der jenaer Schlacht. Der Aufsatz über das Badeleben in Karlsbad gehört dem Jahre

1815 an. Die Kritiken über Gerhard von Kügelchen und Friedrich in Dresden sind einige Jahre früher geschrieben. Sie stehen mit dem Talente der Darstellerin in engstem Bezuge, wie sie denn immer im Leben sich zeichnend verhielt. Es ist zu beklagen, daß uns der Tod die Skizzen und Portraits entzog, die sie von ihrem Salon in Weimar geliefert hätte.

4.

Immermann.

1834.

Immermann's Merlin hat mich um des großen Stoffes willen lebhaft beschäftigt. — Der Mythus von Merlin schließt sich an die Sage vom heiligen Gral, die sich aus dem Bedürfniß eines esoterischen Geheimdienstes in der christlichen Welt erzeugte. Der Logos war unter den Menschen erschienen, von Volk zu Volk wanderte er schon, in immer weitern Kreisen das Licht seiner Wahrheit anzündend, und obwohl er recht eigentlich berufen schien, alle Elemente des Daseins, in welcher Gestalt sie auch vor ihn treten mochten, zu überwinden und in der Überwindung mit der Seele eines neuen Lebens zu erfrischen, so wandelte die zarteren Christengemüther gleichwohl die Besorgniß an, die Fülle der Liebe und der Wahrheit, die sich über den Osten und den Westen zu ergießen begann, möchte an innerer Kraft allmälig einbüßen, was sie an extensiver Ausbreitung auf dem Schauplatz der Erde gewönne. So entstand die Sehnsucht der Gemüther, im weiten Reich des Herrn eine verborgene Friedensstätte, und in seiner allgemeinen Kirche, deren Hallen und Vorhallen sich immer mehr ausdehnten, ein geheimes, abgeschlossenes Heiligthum zu haben, auf dessen Stufen nur die tiefer Geweihten beten durften. Dies Bedürfniß liegt der Sage vom Tempel Monsalvatsch (salva terra) zum Grunde, dessen geheimnißvolle Stätte Viele suchen, aber nur die vom Geiste Berufenen finden. Das tiefste Mysterium der Hingebung des Sohnes, das der Menge als eine Fabel in die ferne Vergangenheit eines Mythenalters entrückt ist, bleibt im Innern

des geweihten Tempels ewig lebendig wie gegenwärtig; alle Wunder im Leben des Heilandes erneuen sich hier in fortwährender, frischester Wirkung, und in der Kuppel des Thurmes schwebt leuchtend der heilige Kelch mit dem Blute des Erlösers, aus dessen schäumender Fluth die prophetischen Worte tönen. Es ist derselbe Abendmahlskelch, in welchem Joseph von Arimathia aus der Seitenwunde des Gekreuzigten den Blutstrahl auffing. Ein wundersamer Glanz umschwebte den Rand, ein leuchtender Äther stieg aus der Wölbung, und wer seine Wärme gefühlt, der bedurfte nicht der leiblichen Nahrung ferner, denn er spürte Funken eines heiligeren Lebens in sich. Joseph war mit dem Kleinod in eine ferne Höhle geflohen; er hatte sich vierzig Jahre lang an der beseelenden Flamme geweidet: dann war er aus dem Gedächtniß der Menschen verschollen. — Hieran knüpft sich jedoch sofort die Sage von Titurell, an die man sich erinnern muß, um der Betrachtung Raum zu geben, wie Immermann die Mythe von Merlin mit dem ganzen verwandten Legendenstoff verflochten hat. Das Mysterium vom Gral war mit Joseph von Arimathia dem Andenken der Menschen entrückt. Da vernimmt im Abendlande ein Greis, Perillus, ein seltsam Flüstern und Klingen in den Lüften. Es scheint ihn zu rufen; er folgt aber nicht, obwohl es ihn vielfach im Stillen beschäftigt. Die Erzählung pflanzt sich vom Vater auf den Sohn und auf den Enkel, Titurell. Den Knaben ergreift das Gelüst, die verklungenen Stimmen aufzusuchen. Er wandert von Land zu Land, er wird Jüngling und Mann, er wird alt und matt, ein hinfälliger Greis, und er hat den entschwundenen Wunderton noch immer nicht erlauscht und gefunden. Als er verzweifelnd niedersinkt, da rauscht es in den Lüften: vier Engel steigen herab und tragen den Kelch mit dem heiligen Blut in den Händen. Nach ihrer Anweisung baut er nun einen Tempel zur Feier des Geheimdienstes, und so wird Titurell der Stifter von Monsalvatsch. Auch Parcival, der spätere Pfleger des Grals, gehört in die Interessen der Immermann'schen Dichtung. Auch ihn ergreift ein ruheloser Drang zu ewigem Wandern und Suchen nach dem verborgenen Heil des Lebens. So führt ihn der Dichter an der Seite Lohengrin's vor, wie er den Tempel in demselben Augenblicke findet, als

Titurell von den Stufen herabsteigt, und die neue Offenbarung, die er im Innern vernommen, mittheilt. — Je reicher und voller der Duft ist, der diesen Mythen selbst bei leiser Berührung entströmt, um so weniger kann es uns genügen, wenn ihr Inhalt so kurz, oft sogar so kühl und dürftig wiedergegeben wird. Immermann's Muse gefällt sich viel zu sehr im Kolossalen und Grotesken, um die Innigkeit dieser religiösen Mährchen und den perlenden Thau, der an diesen Blumen hängt, zu überliefern. Ein unläugbarer Zug von Hoheit, Größe und Naturwahrheit geht durch Immermann's Dichtungen, aber wir sehen fast überall das Streben und Ringen darnach, während der vollendete beglückte und beglückende Dichter Alles in sich hat, wonach er strebt. Goethe's Auffassen der jonischen Eleganz der Alten war kein Erhaschen und Erjagen derselben: es war die naturgemäße Entdeckung des verwandten Tons in seiner eignen stillbewegten, ruhig schäumenden Seele. So sieht man aber Immermann's frühere Dramen aus der Nachahmung einer halben Seite der Shakspeare'schen Dichtungsweise hervorgehn, so daß in ihnen oft carikirt auftritt, was sich im Urbilde kolossal, gigantisch, aber doch ungesucht groß und still zur Gruppe zusammenschließt. Ist nun auch die ungebärdige Reckenhaftigkeit seiner frühern Diction, die fast an die ungelenkige, gezwungne Härte der Voßschen Übersetzung des britischen Dichters erinnerte, aus seinen spätern Dramen meist verschwunden, so findet sich doch immer noch eine Spur jener unbeholfenen Massenhaftigkeit, die ein großartiges Streben so vereinzelt und für seine Zeitgenossen unwirksam gemacht hat. — In der Mythe des Merlin sah er nun Elemente, die ihm zusagten, und was in den Umkreis der Sagen gehörte und dem Charakter des Gigantischen nicht entsprach, drängte er episodenartig zusammen, so jedoch, daß bei der oft dürftigen Kürze selbst das Verständniß der Sagen leidet, diese müßten denn dem Leser anderweitig bereits bekannt sein. In der ersten Scene des Vorspiels sehen wir Satan und Lucifer im Zwiegespräch über die Geburt Christi. Der Teufel tobt, und vergießt Thränen, daß ihm die Herrschaft auf Erden entrissen zu werden droht:

»Der droben stand der Welt zu weit,
Er konnt' sie mit dem Arm nicht langen,
Die unergründ'te Schlauigkeit
Ist aber jetzt in's Fleisch gegangen.«.

Da ihm nichts anderes als nachzuäffen bleibt, so will auch er sich zur Gegenwirkung den Sohn erzeugen und erwählt die Unschuld zu seinem Opfer. Die zweite Scene führt uns die reine, fromme Jungfrau vor. Ohne Verführungskunst, in wüster Gewaltsamkeit, ohne selbst seine scheußliche Gestalt zu verwandeln, bemächtigt er sich ihrer; eine empörende Situation, die uns mit Schrecken deutlich machen kann, wie das Streben nach Naturderbheit sich in der rohesten Blöße gefallen kann. Die materielle Deutlichkeit verscheucht ganz und gar das wohlthätige Helldunkel, das über der Sage schwebt, und schon die Wahl der ganzen Darstellungsweise ist eine verfehlte, denn die dramatische Form muß den Nebel, der das Mährchen umhüllt, abstreifen.

So tritt nun Merlin in's Leben, und es beginnt das eigentliche Drama mit der Überschrift »der Gral.« Merlin ist im Besitz von allen Wunderkräften des Lebens, er kennt alle Geheimnisse des Himmels, der Hölle, wie der Erde, seine Entwickelung geschieht rascher als es Satan selbst gewünscht. Schnell zum Manne gereift, läßt er jenen einen Blick in den Zusammenhang der Dinge thun, der ihm klar macht, der Teufel sei nichts als ein freiwilliges Geschöpf des Herrn.

»Er hat in dir sich als den Haß gesetzet,
Weil überschwenglich ihn die Liebe zog.«

Somit sagt er sich von der Gemeinschaft des Vaters los und zieht aus, um das wunderbare Heil des Lebens im Tempel Monsalvatsch zu suchen. Er kommt nach Castel Merveil zum Klingsor und an den Hof des Königs Artus. Im Zauberer Klingsor hat die Mythe den Egoismus der Creatur personificirt. Auf Castel Merveil hausend, im Bereich aller Zauberkünste und Naturgeheimnisse, sitzt die düstere, Alles in sich verzehrende Gestalt, die alle Mächte der Welt, nur um ihr Ich zu steigern, zu benutzen versteht. Da tritt der in Demuth Grö-

ßere zu ihm, um ihn zu stürzen, Merlin. Dieser zeigt ihm, daß die erhabenste Höhe und die tiefste Seligkeit des Geistes in der Selbstverläugnung liege; die süßen Geheimnisse der Religion seien allein das beglückende Ziel alles Strebens. Im Untergange Klingsor's bestätigt sich von neuem die Ohnmacht Satans. Diese Scenen, in denen sich Merlin und Klingsor gegenseitig berühren, sind vom Dichter eben so großartig aufgefaßt, wie würdig und kraftvoll wiedergegeben. — Wie sich Artusdichtungen in die Sage vom Gral vielfach verflechten, so reihen sich jetzt auch mehrere Situationen aus dem Kreise der Tafelrunde an einander, bis Merlin, als der langersehnte vaterlose Sohn, am Hofe des Königs erscheint und hier, von einer Neigung zu Niniana heftig ergriffen, sich als voller, wahrer Mensch fühlt. Erst in diesem Gemüthszustande erfährt er es in sich, daß er wirklich ein Sohn der Erde sei. Merlin unternimmt es nun, den Zug des Artus und der Tafelrunde nach Monsalvatsch zu leiten. Die Neigung zu Niniana entfernt ihn aber vom Wege, und während die Pilger in Wüsten umherirren, tändelt Merlin mit der neckenden Kleinen, die mit ihren Schmeichelbitten ihm endlich das geheimnißvolle Wort entwindet, das, ausgesprochen, den ganzen Zauber seines Wesens zerstört und ihn einer kraftlosen Hinfälligkeit preisgibt. In dieser Ohnmacht vermeint Satan wiederum Gewalt über ihn zu haben; er sucht ihn der Sterblichkeit zu entreißen, allein Merlin bleibt Mensch und stirbt, die Liebe Gottes preisend. Im Nachspiele: »Merlin der Dulder,« sehen wir diese letzte Scene. Er in seiner Person ist erlöst und gerettet, aber die Ritter der Tafelrunde sind verirrt und verloren, und was Merlin Großes im Geiste erwog, den Gral nach dem Morgenlande zurückzuführen und König Artus an Titurell's Stelle zum Pfleger des Heiligthums einzusetzen, ist nun unausgeführt geblieben.

Es ist nicht schwer, in einem Werke von Immermann Stellen aufzuweisen, wo die Diction die Größe des gewählten Gegenstandes völlig erreicht. Aber auch im vorliegenden möchten sich eben so viele ergeben, wo aller Reiz, den Rhythmus und Reim zu gewähren vermögen, durch eine Ungefügigkeit der Ausdrucksweise zerstört wird. Wenn es z. B. von Christi Wandel auf Erden heißt:

»Du hast beschlossen, ewiges Geheimniß,
Zu winden dich durch jede Erdenschmach;
Im letzten, tiefsten Kothe blieben nach
Die holden Spuren deiner süßen Säumniß u. s. w.«

so klingt dies in der That wie die verunglückte Übersetzung einer Shakspeare'schen Wendung.

1839.

Immermann's erstes Auftreten erweckte Enthusiasmus. Man staunte über die Kraft seiner Mittel, womit er sich ankündigte, man hatte Zuversicht auf die mannhafte Hoheit seiner Gesinnung. Das Spartanische seiner Muse imponirte, selbst wo es kalt ließ; mitten im Beginn einer verweichelnden Literaturepoche, die mit Tieck's Conversationsnovellen datirt, wollte er, ein literarischer Michelangelo, das Zeitalter erfassen und stark schütteln, um die Interessen der Nation durch ein energisches Streben zu kräftigen. Inzwischen blieb dies imposante Naturell immer mit den Ecksteinen zum Bau beschäftigt, ein ganzes Leben voll großer Arbeitsamkeit reichte nicht hin, dem verfallenen Theater eine neue Gestalt, der dramatischen Schöpfung eine neue Richtung zu geben. Die Spaltung zwischen seinem Talent und dem Zeitbedürfniß blieb fühlbar, selbst wo sich das Glücklichste, entschieden Erhabenes und Großartiges, in einzelnen Zügen in seinen Dramen verrieth. Entnehmen wir hieraus die Bestätigung eines Erfahrungssatzes. Es gehört zur glücklichen Befruchtung einer Zeitepoche durch Kunst und Literatur nicht nur, daß Talente da sind, die Reines, Edles wollen, die wirklich im großen Dienste des Apoll stehen; es gehört auch dazu, daß das Talent ganz eingehe in die Bedürfnisse der Epoche, ganz deren Product, nicht ein einsiedlerischer Sonderling sei. Unter einem richtigen Ineinandergreifen der Bestrebung des Talents und der Bedürfnisse der Masse werde nicht ein absichtliches Huldigen, kein dienerisches Aufwarten verstanden; hieraus wird nur die feile Literatur des eiteln Müßigganges; aber ein Blick auf jede große Culturepoche aller Völker weist nach, wie das Genie, wenn es Herr seiner Welt sein wollte, auch instinctmäßig deren Sohn war. Goethe hat seiner Zeit selbst bis auf deren Schwächen und

Verirrungen angehört. Das soll nicht dazu verführen, sich mit der Erbärmlichkeit einer schlaffen Epoche gemein zu machen, es soll nicht Richtschnur sein, aber es kann zur Erläuterung dienen, wenn es bedenklich oder auffallend erscheint, daß ein so großes Talent, wie Immermann als Dramatiker, seiner Epoche zu wenig war, so Bedeutendes construirte und doch ohne Segen blieb. Immermann's Thätigkeit ist weniger Lebensregung seiner Zeit, als vielmehr Sache der Schule. Seine kraftvoll gefügte, gutartig derbe Natur fühlte, wie sehr mit Houwald, Müllner und Grillparzer's Ahnfraurichtung das deutsche Theater in weichliche Schlemmerei versank; er fühlte in seiner Natur die Nöthigung, eine Shakspeare'sche Schule zu stiften, und aus ihr heraus gleichsam mit ganz neuem gesunden Anlauf eine zeitgemäße Höhe der dramatischen Kunst zu erstürmen. Das Zeitalter ließ sich imponiren, ohne die Sympathie zu theilen. Immermann's kolossale Arbeiten blieben in ihren zeitlosen Fundamenten stehen, Eckteine eines großen Neubaues, ungefügig für ihre Epoche, oft cyklopenhaft täppisch hingestellt, und es ist nur die Zähigkeit dieser Energie zu bewundern, die so rastlos in sich beharrte. Inzwischen konnte das Gefühl einer tiefen Verstimmung für Immermann nicht ausbleiben, nicht eine kleinliche Empfindsamkeit über Mangel an Anerkennung, sondern eine Kraft zur Satyre gegen die Zeit, die sich seine gewaltige Arbeitsamkeit nicht aufzwingen ließ und in ganz andern Bahnen ging. In den »Epigonen« sahen wir einen Versuch Immermann's, sich der Zeit zu nähern, und das geeignete Mittel, ihr beizukommen, um Herr ihrer selbst zu werden, däuchte ihm die Goethe'sche Romanform. Um nur Eingang zu gewinnen, eine Brücke zum Publikum zu finden, ward Wilhelm Meister nicht blos in der Haltung des Helden, auch in einzelnen Gestalten nachgeahmt, so daß man diese und jene, wie »Flämmchen,« sogar als Copien zu bezeichnen hatte. Dies konnte kaum bewußtlos geschehen sein. Was sich aber im Verhalten des Verfassers hier nur als Mißstimmung gestaltete, vor der ein nachgeborenes Zeitalter als ein ziemlich schiefes sich erwies, wurde im »Münchhausen« zur vollkommenen Satyre. Und zu dieser Geißel, die Immermann hier in der Figur des lügnerischen Freiherrn über sein Jahrzehend schwingt, sind Geist, Witz und

Scharfsinn mitunter straff zusammengebunden. Im Münchhausen läßt der Dichter gewissermaßen einen modernen Don Quixote durch die Gesellschaft wandern, nicht einen Lanzenreiter, der den Spleen hat, die alte Romantik zu verkörpern, sondern einen ganz modernen, in alle Reflexionsstoffe eingetauchten, in allen Richtungen des Denkens, Glaubens und Versuchens gehetzten Menschen, der über Alles raisonnirt, vom Tarantelstich des Eifers getrieben Alles überbietet, aus Tugend Ekel empfindet, und an diesem Ekel sich doch in geheimer Sympathie weidet, kurz, einen raisonnirenden Ritter der Zunge, der sich in den Zeitideen herumwälzt, Rad schlägt mit allen Begriffen, und von Verwirrung zu Verwirrung stürzt. Sein Sancho Pansa, der als Karl Buttervogel den Freiherrn begleitet, ist eine vortrefflich gehaltene Figur, deren grobkantig derbe, schmählich prosaische Natur die niederdeutsche Nationalität charakterisirt. In Zeichnung der andern Gestalten, des alten Barons, des Schulmeisters, des Fräulein Emerentia, in welcher der Autor die Prüderie persiflirt, erscheint mir Immermann's Pinsel selbst zu grobkantig. Er glaubt mit seiner Satyre Arabesken zu liefern, aber seine Zeichnungen sind keine Doppelnaturen von Vogel- und Blumengestalt, sondern schwerfällige Unken- und Stierfiguren. Dies biderbe Element des magdeburger Heimathlandes ist an der Gesinnung des Dichters höchst ehrenwerth, kommt aber im Witz nicht zur Psyche des feinern Humors. Meisterhaft ist die Schilderung Westphalens im zweiten Buche des ersten Bandes. Die Figuren des Hofschulzen, des rothhaarigen Knechts, des Patrioten Caspar sind vortrefflich ausgeführt; so wie Alles, was zur Schilderung Westphalens gehört, durchaus an Werth die oft lahme Satyre des Werkes überragt. Auch steht zu fürchten, daß, wenn Münchhausen später vielleicht in Berlin und Wien auftritt, Immermann's gutmüthiger, aber nicht immer feiner Humor hier nicht den ihm entsprechenden Boden finden werde. Doch ich vergesse, daß Immermann selbst schon manche Vermuthung des Lesers über Fortgang und Schluß der romantisch-modernen Burleske nur verspottete. Freiherr von Münchhausen geht weder nach Berlin noch nach Wien, er bleibt in Westphalen, wo es Immermann so wohl gefällt, wo sein kräftiges Naturell reichen Stoff findet, um sich heimisch zu fühlen.

Bei alledem balanciren sich in Münchhausen's Gehirn und in seiner Umgebung so ziemlich alle Zeitfragen auf und ab, und der Held der Geschichte bleibt der Vertreter eines erlogenen Idealismus, dem der platte Töffel mit seiner derben Natürlichkeit die Stiefel putzt. Als dem Freiherrn der Stoff ausgeht, zieht er sich in seine innern Gemächer zurück und verschanzt sich gegen die Zumuthungen der Welt, bis der Schriftsteller Immermann in Person sich einstellt, zu ihm dringt, sich mit ihm zankt und ihn wieder für die lebendige Welt gewinnt. Bei den Erörterungen über die fragliche Person des räthselhaften Freiherrn wird das Wort fallen gelassen, der eigentliche Münchhausen dieser Zeit sei vielleicht gar Semilasso. Der Verfasser treibt mit seinen Figuren und seinen Lesern tausend Späße und Quertreibereien. Im dritten Bande erscheint der Hofschulze von neuem. Und in Lisbeth steigt eine köstliche Gestalt vor uns auf, ein derbes, innerlich gesundes, zugleich von echter Idealität erfülltes Naturkind. Sie steht mit festen Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit und überflügelt alle Größe menschlicher Hoheit durch die Einfalt ihrer reinen Seele. So ist sie in den Ideenstoffen und Gegensätzen des Buches der Versöhnungspunct. Die Scene, wo sie der kleinen geputzten Baronin mit der ganzen einfachen Grandezza der entschlossenen Unschuld ihren Willen kund gibt, niemals auf den Grafen Oswald, der sie liebt, zu verzichten, erinnert an die reine Bergluft, welche die tyroler Helden in Immermann's »Hofer« athmen.

1842.

Mit einer zweiten, wohlfeilen Ausgabe ist Immermann's »Münchhausen« von neuem die Lectüre der deutschen Winterabende geworden und hat sich die Kreise der Theilnahme erweitert. Nebst dem Trauerspiel in Tyrol ist dieser Roman jedenfalls die eigenthümlichste Schöpfung des Dichters. Das starre Pathos seiner Tragödien hat sich nie den Shakspeare'schen Schulformen entwinden können. Für den leichtbeschwingten Flug der romantischen Komödie war sein Talent zu schwerlöthig. Es fehlte ihm an Wärme und Weichheit, wenn er in Stanze Ariost, an

Schmetterlingsstaub, wenn er in der Mährchenwelt Tieck, an Eleganz, wenn er im socialen Roman Goethe nacheiferte. Nur die ungesuchten Wahlverwandtschaften eines Poeten sind für ihn von Gewicht, gültig und gerechtfertigt. Diese fand er in seinem Münchhausen. Seine westphälische Idylle athmet unabsichtlich homerische Natureinfalt und erinnert, ohne es zu wollen, an Walter Scott's Charakteristik der schottischen Grenzbewohner. Hierin aber gab Immermann, nach langem Bestreben, eine mächtige Bahn zu finden, eben nur sich selbst. Und deshalb, und zumal da sie deutsch sind, sichern ihm seine westphälischen Figuren seinen dauernden Werth.

5.

Ludwig Tieck.

1834.

Wie jede heftige, gewaltsam sich erzeugende, unsagbar und unerklärbar uns erschütternde Aufregung im Individuum hauptsächlich im Blutsystem ihren Sitz hat, so erscheint uns L. Tieck's Wesen vergleichsweise als das circulirende Blut im Körper der deutschen Literatur; seine Begeisterung ist oft Aufwallung des Moments, physisches Unbehagen wie Behagen; den Irrungen seines inwendigen Menschen entspricht das, was im Materiellen mit dem Worte Krankheit bezeichnet wird; groß und wunderartig geheimnißreich ist die Stimme seiner Muse, wenn diese krankhaft aufwallende Laune seines Naturells, wie im magnetischen Schlaf gefangen, der Grenzlinie sich nähert, wo die Irrung hinübertritt in ein anderes Gebiet, das uns der schreckbare Name Wahnsinn andeutet als die schwärmende Nomadenwüste, wo Phantasus, der Fessel der Vernunft entrissen, umhertobt mit schäumenden Mähnen, ein gefährliches wunderbares Roß. Wer wollte den Anflug des Gespenstischen abläugnen, der an den Schwingen der Tieck'schen Muse haftet, wenn sie, fessellos nicht blos Raum und Zeit, sondern alle mögliche Wirklichkeit überflügelnd, geckenhaft abenteuerlich und skurril witzig umherflattert, sich bald wie ein neckendes Kind, bald wie ein ohnmächtig faselnder Greis gebärdet, oder im Schooß der Naturelemente die Wahlverwandtschaft fühlt und sich plötzlich gefangen gibt, von schauerlich lockenden Phänomenen umschattet, von Geisterstimmen eingelullt! Das Blut ist dieser nie ruhende Proteus, der sich zu Jedwedem umgestaltet, dies vegetative Leben einer unbewuß-

ten Aufwallung und launenhaft getriebenen dunkelen Macht. Neben einer überraschenden Offenbarung in freier, unbefangener Stunde stellt sich gleich rasch die trübe, unergründliche Willkür hyperphantastischer Gelüste ein. Anfangs schwelgte der romantische Phantasus unbewußt in diesem Sinnentaumel wie im »Abdallah,« im »William Lovell.« In seinem »Sternbald« und gleichzeitig mit Friedrich Schlegel's »Lucinde,« mit Wackenroder's »Phantasien eines kunstliebenden Klosterbruders« ward aus diesen Gelüsten der Versuch zu einer selbstbewußten Schönheitslehre und einer neuen Ordnung des geschlechtlichen Umgangs und der Gesellschaftswelt. In seinen katholischen Sympathien erhob er die Wollust des Empfindens zur Religion. Keine Poesie hat je wie die Tieck'sche in der Aufregung der Sinne bis zum Taumel eines Opiumrausches geschwelgt. Wenn der Greis Tieck schließlich verständig und klüglich zu moralisiren beginnt, so sind das nur gichtische Nachwehen, wie sie auf anhaltenden Taumel zu folgen pflegen. Die Irrungen der Gemüthswelt bleiben in der ganzen Stufenleiter, bis zur wilden, krankhaften Ausartung der Sinne, das Thema seiner Poesie. Freilich ist seine Sinnlichkeit von der Gesundheit der antiken Grazie eben so entfernt, wie die Willkür in Anordnung seiner Erzeugnisse von der gesetzmäßigen Form classischer Gebilde. Diese Willkür hat er später auch kritisch als Gesetz feststellen wollen und z. B. für die Novelle als eine wesentliche Eigenthümlichkeit eine überraschende, umschlagende, den Stoff und die Vernunft auf den Kopf stellende Wendung gefordert. Diese Willkür der Laune, die den alten Phantasus sonst unbewußt trieb, zum System zu erheben für eine objective Dichtungsform, heißt in der That die Wunderlichkeit auf den Thron stellen. Alles Unergründliche, alles geheimnißvoll Unenträthselte ist aber das gespenstisch Gehässige für den lichten Geist. Nicht die Tiefe ist gespensterhaft verschlossen, selbst die Tiefe der Gottheit ist gelichtet und an die Welt gestiegen. Aber das sich uns als wunderlich aufdringende Wunder, dem sich kein Princip ablauschen läßt, ist das Verwerfliche. Den alten Urgrund der Wunder der Gemüthswelt hat Tieck erschlossen, wie Schelling's verwandter Geist den Abgrund des Absoluten fand, ohne ihn weiter gliedern zu können. Tieck's Novellen vermitteln aber nicht immer siegreich das Wunder mit

der lichten Welt der vernünftigen Wirklichkeit, in der sich der Geist in aller seiner Wesenheit entfaltet.

Tieck entwickelte sich immer gegen die Richtung seiner Zeit und bleibt mit ihr im Widerspruche. Er ist sowohl in Bezug zu Schiller wie zu Goethe ein Gegensatz, eine Ergänzung deutscher Art. »Genofeva« erschien 1800 als zweiter Theil der romantischen Dichtung. Schiller hatte 1799 den »Wallenstein« vollendet und 1800 »Maria Stuart« geschrieben. Während Schiller mit aller Macht, mit allem Aufgebot seines ringenden Geistes bemüht war, ein deutsches Theater zu gründen, und die Forderungen seines Geistes mit den Forderungen der Bühne in Harmonie zu bringen strebte; während zu gleicher Zeit von Weimar aus Vieles durch Goethe geschehen war, um in der Schauspielkunst eine neue Aera hervorzurufen: warum verschmähte Tieck es, diesem Drängen und Streben der beiden größten Geister zu huldigen und sein Talent für die große Aufgabe zu verwenden, den Deutschen eine echt volksthümliche dramatische Literatur zu schaffen. Warum ist auch später aus den Kaisertragödien nichts geworden? Warum offenbaren einzelne Scenen in der »Genofeva« vergeblich so viel dramatische Dialektik? Vergeblich sag' ich, denn aus den Hauptformationen des ganzen Stoffes geht klar genug hervor, er habe es verschmäht, diese Tragödie bühnengerecht zu gestalten. Statt dramatischer, freistehender, plastischer Gruppen hat er nur halb erhabene Arbeit, Basreliefs, hingestellt und den Gestalten die engbrüstige Wunderkutte, wie sie Albrecht Dürer in treuherziger Einfalt liebt, mit dem Heiligenschein darüber, angezogen. Die Einfalt der deutschen Wundersage ist beabsichtigt, und der Bonifacius z. B. erzählt ein Langes und Breites von Begebenheiten, die, dramatisch entwickelt, tief hätten wirken können. (Von Drago's Erscheinung im Traum und wie Siegfried Golo's Betrug entdeckt.) Dem süß berauschenden Impulse einer lyrischen Stimmung hingegeben, gilt der musikalisch schwelgerische Gedanke ihm mehr, als die dramatische Gestalt, und aller Inhalt ist mit der Macht der Instrumentaltöne entfaltet, wie sie die Symphonie gibt, die sich der gestaltenden Welt der Oper entzieht. Das innerlich berauschende Lied: »Dicht von Felsen eingeschlossen« 2c. durchzieht unser Gemüth wie Golo's Seele, der sich, von diesem Taumel ergriffen, der Naturmacht preisgibt, und das Geheimniß

der innern Mächte, die lyrisch sich entfalten, bleibt das wunderbar verstrickende Geheimniß. An den dürftig und einfältiglich überlieferten Stoff streng gefesselt, bringt es der Dichter nicht zum freien Bewußtsein über seinen Inhalt, kommt also nicht zur Form und verbleibt in lyrischer Exaltation befangen, der die Beschränktheit der überlieferten Sage genügt. Die lyrischen Empfindungen sind glühend hingegossen, überströmen aber bald alles Maß. Das Beiwerk ist kalt, nüchtern. Genofeva selbst wird nicht selten zur steifen Puppe katholischer Heiligensagen, während sich in Golo die tiefe Nacht und die ganze Schattenwelt der menschlichen Seele enthüllt, von geheimnißvollen Naturgewalten leise und lieblich umspielt und bis zur schwarzen Hölle verlockt. Aus dem süßen Schwermuthsliede, das ihn umtönt, saugt er alles Gift, und das ganze Unheil umspinnt ihn bereits, sowie er nur dem Schmeichellaute des inneren Tones sich hingibt. — Daß Tieck auf die »Genofeva« viel gibt, beweist vielleicht, daß er das Urelement seines Genius in dieser lyrischen Trunkenheit zu suchen weiß, die sich an den Wundern der Natur, an den Wundern der Gemüthswelt weidet, an katholische Sagen sich aber bewußtlos verlor. Der lebenslängliche Umgang mit Shakspeare'schen Gestalten, die nie irgend eine süßliche Schwäche verrathen, hat seinen inneren Menschen erst langsam aus der aufgelösten Wollust der Schwelgerei aufgeholfen, um das »Dichterleben« und den »Aufruhr in den Cevennen« zu gestalten. Im »Tod des Dichters« gibt sich die gestaltende Kraft seiner Muse schon an die Elegie wieder hin, wie in seinen socialen Conversationsnovellen an das Raisonnement. In diesen sind die früheren Kobolde seiner zauberhaft schönen Mährchenwelt zu burlesken Gestalten voll Witz und Humor geworden, wie im »Eulenbök.«

1835.

Eigensinn und Laune waren oft genug die Genien der Tieck'schen Muse. Jetzt haben sie zu einer seiner Novellen ganz naiv den Namen hergegeben. Sie ist ein Gemisch von ergreifender psychologischer Tiefe und krankhaftem Gelüst einer Phantasie, deren Alterschwäche eine gewisse Erbitterung als Reizmittel zu Hülfe nimmt. — Die Hauptfigur ist Emmeline, ein schönes, launenhaftes Wesen, dessen dianenhafte Jungfräulichkeit sich gegen alle eheliche Verbindung sträubt. Sie hält

dem Vater eine lange Rede über ihren Abscheu gegen die Ehe; sie verkehrt gern mit Männern aller Art auf gesellige Weise, allein sie will ihre freie, fessellose Mädchenhaftigkeit Keinem opfern und verwundet jedes Herz, das ihr seine Gefühle darbringt. Auf einer Reise, die sie mit ihrem Vater unternimmt, erlebt sie plötzlich einen Wandel ihres innern Wesens. Mitten unter den Wundern der grünen Waldeinsamkeit bemächtigt sich ihrer Seele eine elegische, sehnsuchtsvolle Wehmuth, die sich als ein Vorbote der Liebe ankündigt. In diesem alten Thema bleibt Tieck ewig neu, und der Moment der Herzensergüsse, in denen der starre Sinn des seltsamen Kindes sich zu Thränen erweicht, ist eben so schön als tief. Nun will sie den Wünschen des Vaters nachkommen und sich verheirathen; allein die Wahl ihrer Neigung ist eben so launenhaft keck als ihre frühere Unzugänglichkeit. Der Kutscher, ein junger, draller, reinlicher Bursche, der sie nach der Schweiz gefahren hat, ist ihr Auserwählter. Er raucht keinen Tabak, ist ein solider Mensch, fromm wie ein Lamm und voller Mutterwitz. Das genügt dem eigensinnigen Kinde, ihn zum Manne zu begehren. Daß er sich durch seine Natureinfalt so sehr von den alltäglichen Menschen unterscheidet, hat für Emmeline einen besondern Reiz. Der Alte schäumt vor Ärger und Scham; da jedoch das verzogene Mädchen plötzlich vor Sehnsucht tödtlich krank wird, muß der Alte nachgeben, und Martin Sendling wird Emmelinens Verlobter. Man thut ihn in eine Erziehungsanstalt, um den guten Bauerjungen einigermaßen zu cultiviren, und Vater und Tochter reisen wohlgemuth nach ihrer Heimath zurück. Noch vor Jahresfrist stellt sich der junge Mensch, mit allen Manieren moderner Civilisation leidlich ausstaffirt, im Hause seines zukünftigen Schwiegervaters ein, um mit der Verlobten zum Altare zu gehen. Emmeline erbebt vor dem zu einer Modepuppe verwahrlosten Naturkinde. Das ist nicht mehr ihr Martin, den sie liebte, das ist ein ganz gewöhnlicher Culturmensch, den sie, wie jeden Andern, verabscheut. Sie bekommt Krämpfe in seiner Nähe, und Martin Sendling dankt ab von freien Stücken. — Vater und Tochter sind bald darauf in Paris. Hier ist eben der Ort nicht, wo Emmelinens Verachtung gegen das Männergeschlecht sich milderte; allein ein schlauer junger Mensch, den sie wie ihren Bedienten behandelt,

weil er sich in alle ihre Launen fügt, macht sich ihr höchst nothwendig. Sie verabscheut ihn wie jeden Andern, allein sie gibt sich ihm hin, und die Natur ist im Stillen mächtiger, als der Verstand mit seiner spröden Verächtlichkeit. Der junge, nichtswürdige Friedheim läuft davon und benutzt die ihm anvertrauten Vollmachten, um Emmelinen's Vater seines ganzen Vermögens zu berauben. Kaufmann Runge ist der Verzweiflung nahe. Da eilt sein alter Hausfreund, dem Emmeline früher einen Korb gegeben, nach Paris, rettet Jenen mit seinem unermeßlichen Vermögen vom Untergange und bietet der Tochter seine Hand. Emmeline ist nun des alten Grundmann's Ehegespons und lebt an seiner Seite in der Heimath, nachdem sie in einem französischen Badeorte die Folgen ihres merkwürdigen Verhältnisses mit jenem schlauen Friedheim abgewartet hat. Der alte Grundmann steht als ein Wunder der Großmuth da. Er hat sich die Dankbarkeit, aber nicht die Liebe Emmelinen's erworben. Sie verachtet jetzt mit weit mehr Kälte als sonst die Männer, bis auf Einen, in dem sie eine gleiche Verächtlichkeit gegen das weibliche Geschlecht entdeckt. Dieser Eine ist Geoffroy, ein französischer Officier, der in Grundmann's Hause verpflegt wurde. Sie verstehen sich beide bald und fliehen. In einer einsamen Waldschenke erzählen sie sich ihre Schicksale, und es ergibt sich, daß sie sich ganz alte Bekannte sind. Geoffroy ist kein anderer, als Martin Sendling, das cultivirte Naturkind. Er hatte den Feldzug nach Rußland mitgemacht und war avancirt; seine Narben hatten ihn ganz entstellt. Da hört denn der Reiz des Verhältnisses auf; man zankt sich, man verabscheut sich und läuft aus einander. — Die Spuren beider Personen verschwinden.

Der dritte Abschnitt der Novelle führt uns andere Personen vor. Eine betagte Frau von ehemaliger Schönheit und verdächtigem Rufe legt ihr Glaubensbekenntniß ab, das in nichts Anderem besteht, als in abgelebten Gefühlen und einer radicalen Verachtung des Menschengeschlechts. Das Leben ist ihr eine gräßliche Erfindung, ein tolles Narrenspiel, das seinen Reiz verliert, sobald man ein Mal hinter die Larven schaute. Die Dame von solchen Grundsätzen ist Vorsteherin eines verdächtigen Hauses, in welchem die Jugend der Universitätsstadt für den Hang zur

Ausschweifung ein Genüge findet. Nur Menschenverachtung hat die ältliche Frau mit den geschminkten Wangen zu dem Gewerbe, das sie treibt, gebracht, und sie ist keine Andere, als — Emmeline. Die psychologische Motivirung ist schauderhaft, obwohl treffend und wahr. Ganz abgelöst von allen Gefühlen, die das Herz mit Herzen verbinden, ist sie noch nicht; sie hat eine Tochter, ein bleiches schönes Mädchen, das sie mitten in der Verworfenheit ihrer Umgebungen wie ihren Augapfel in aller Reinheit behütet. Ein junger, liederlicher Mensch, Namens Ferdinand, faßt eine tiefere Neigung zu dem Mädchen, obwohl es ihm nicht gelingt, sich ihr ganz zu nähern. Inzwischen zettelt die revolutionaire Jugend der Stadt einen Aufruhr an. Es sind die demagogischen Umtriebe der neuesten Zeiten, welche Tieck hier parodiren will; allein seine Ironie reicht hier nicht weiter, als zu der dürftigen, menschenfeindlichen und geschichtslosen Vorstellung, daß es nur ein Haufe liederlichen Gesindels sein könne, in dessen Köpfen auch nebenbei sich ein Gelüste zu einer Staatsreform rege. Bei dieser Dürftigkeit in der Auffassung einer krankhaften, aber tiefer liegenden Zeitstimmung kommt der Dichter — denn mit dem Dichter haben wir es hier blos zu thun — weder zum Humor, noch zu einem übersichtlichen höhern Standpunct der Betrachtung. Das Ende der Novelle ist eben so wüst wie geschmacklos. Die revolutionaire Jugend jener Stadt begnügt sich mit der Demolirung des Bordells der Mad. Blanchard, und diese Mad. Blanchard muß dann auch in jenem Ferdinand, der ihrer Tochter nachsetzte, ihren Sohn wiedererkennen, das Kind ihrer pariser Verirrung. Dieser Ferdinand schießt sich todt, sobald er einen Blick in diese grauenvollen Situationen thut. Auch Geoffroy Martin kommt wieder als Kutscher vor. Er ist natürlich der Vater des bleichen jungen Mädchens, das mit ihm allein bei dem Untergang der scheußlich verwüsteten Geschlechtsverhältnisse am Leben bleibt. Eine ganz eigene grillenhafte Figur, die in der ganzen Novelle immer wieder vorkommt, ist Muntsche, Martin's Hund, mit dessen Vorführung sich der Dichter ein lächerliches Späßchen macht, das mich ganz melancholisch stimmt. Dieser treue Freund seines Herrn, dieser »wunderbare« Muntsche, der so »begeistert« apportirt, ist ein Wunder von Hund. Der Dichter ist unerschöpflich

in der Schilderung dieses Köters. O Glorie des Wunderbaren! wie kommst du nun auch so ausbündig unter die Vierfüßer! — Was aber das Ganze betrifft, so bleibt es zu beklagen, daß der Dichter seinen psychologischen Tiefsinn, der ihn immer noch als groß hinstellt, nicht auf bessere Stoffe verwendet und statt den »Aufruhr in den Cevennen« zu vollenden, auf Bordellstürmereien und Emeuten der Liederlichkeit verfallen kann.

1836.

Auf »Eigensinn und Laune« folgten nun »Wunderlichkeiten.« Ich sehe den alten Herrn, wie er lächelte, als er das Kind eben wieder mit dem rechten Namen benannte. Die Herrschaft der Grillen, die Willkür der Grimasse, in die sich die Muse des Phantasus verkehrt hat, will uns noch immer närren. Früher erschien sie als Elfe; jetzt ist sie spukender Kobold; aber sie spukt bei hellem lichten Tage und ist so oft plump wie jenes Gespenst in der Tieck'schen Novelle, das die Kräfte eines Hausknechts entwickelt und denen, welchen es erscheint, die Rippen zerbricht. Mit diesem neuen Haufen von psychischen Seltsamkeiten und moralischen Verkümmerungen liefert Tieck einen neuen Beitrag zu der Rumpelkammer »Wunderlichkeiten.« Was wunderbar schien, ist bei ihm längst zur Wunderlichkeit geworden, sein Witz hat sich in Aberwitz verkehrt. Es war längst ein Lieblingsthema Tieck's, eine Welt voller Verkehrtheiten zu belächeln; aber um Aristophanes zu sein, beherrscht und übersieht er zu wenig sein Zeitalter. Er bildet sich die Welt erst ein, die er geißeln will, und trifft nicht die vorhandene. Seine Skepsis ist nicht urgesunde Heiterkeit des Geistes, nicht der Shakspeare'sche Übermuth, nicht Sterne's humoristische Gemüthseligkeit, es ist ein Bewußtsein, das ein kränkliches Nervenreißen eigensinnig wach erhält. Jedes Lächeln der Grazien wird eine Verzerrung der Muskeln, jedes Abenteuer, das die Erfindung eingibt, eine lächerliche Fatalität. — Die neue Novelle in der Urania ist abermals ein solches Gewebe von eingebildeten Misèren aus der modernen bürgerlichen Welt. Wir sehen ein gutmüthiges Frauenzimmer, das von der Manie besessen ist, alte Gemälde anzukaufen. Sie hat den wahnsinnigen Instinct, der sie immer sicher dahin treibt, wo aus altem Trödel ein Fund solcher Art sich herauswittern

läßt. Aller Welt verborgen häuft sie auf diese Weise vermeintliche Schätze auf einander. Die Frau ist sonst klug und besonnen; sie hat einen Sohn, der auswärts sein Glück macht, indem ein vornehmer Herr ihn auf Reisen mitnimmt. Der vornehme Herr steigt von Stufe zu Stufe, wirft mit Tausenden um sich und ist im Begriff, als Gesandtschafter Kaiser Joseph's nach Lissabon zu gehen. Den jungen Theologen macht er zum Secretair, und der gute Martin, von alle dem, was ihm wie ein Wunder schnellen Glückes entgegen kommt, verblendet, schreibt Jubelbriefe an die besorgliche und erstaunte Mutter. Sein Beschützer ergibt sich aber bald als ein gemeiner Abenteurer; er lebt von den Brillanten, die er aus dem Hause seiner fürstlichen Verwandtschaft, der er unebenbürtig angehört, mit Hülfe einer Gefährtin stahl. Diese Mitverbrecherin ist Dienerin und Freundin der Dame des Hauses. Sie schien ein Engel von Anmuth, und mit jenem rührenden Zauber ausgestattet, der ein Erbtheil der unterdrückten Unschuld in vornehmen Häusern zu sein pflegt. Die Fürstin ist ihr instinctartig zugethan und protegirt sie gegen die Anmaßung ihrer Verwandten, die die Scheidewand der Stände aufrecht zu erhalten bemüht sind. Und diese Marie mußte stehlen helfen! Sie liebt jenen Abenteurer und er befreit sie, als sich in der Familie ein Argwohn gegen sie regt. Die Bemühung, mit welcher Tieck solche moralische Abnormitäten in das Bereich der Wunderwelt des Gemüthes herüberzuziehen versucht, macht seine Novellistik zu einer Sammelei von abgefeimten Gaunerstreichen, gegen die Ghil Blas, Guzman Alfarache und Smollet's »Count Fathom« harmlose Beiträge liefern. Diese sind Erzeugnisse der Naivetät. In Tieck sitzt aber das Bewußtsein mit ironischem Lächeln über der schwächlich verworrenen Welt. —

Ich weiß nicht, ist das Zeitalter um deswillen bedauernswerther, daß es solchen Sumpf von Misèren im Schooß seiner bürgerlichen Gesellschaft, oder daß es solche Reproductionen im Kopfe seines größten Dichters erzeugt.

1841.

Tieck's »Vittoria Accorombona« ist in zweiter Auflage und mit einem Aufsatze von der Feder des Professor Braniß in Breslau

erschienen. — Es hat mich, wo nicht in Schreck, doch in gerechte Verwunderung gesetzt, daß uns die ganze saloppe Liederlichkeit des Romans in Sprache und Darstellung ohne alle Scheu unverändert wiedergeboten wird. Daß der alte Herr in Dresden seine Sachen für den Druck hinwirft, bogenweis dem Händler hinschleudert, diese beklagenswerthe Thatsache war uns längst bekannt. Die vielen sprachlichen Nachlässigkeiten in der ersten Ausgabe der Vittoria wurden uns hieraus erklärlich, wenn auch nicht verzeihlich, da sie sich in der That nicht selten bis zur Trivialität steigern. Die neue Auflage bringt sie uns in gleicher Gestalt und wir sehen mit Schmerz den gefeierten Phantasus in demselben nachlässigen Costüm öffentlich hintreten. Das deutsche Publicum hat ihn so lange zur Unpopularität verdammt, es hat seine herrlichste Dichtung, seinen »Aufruhr in den Cevennen«, so gleichgültig aufgenommen, daß der alte Meister in seinem Verhalten zur Öffentlichkeit in grenzenlose Indifferenz versunken scheint. Welche Pietät, welche Scheu blieb im alten Goethe bis zum letzten Federstrich seiner Hand lebendig! Pietät vor seinem eignen Genius, daß ihm in der Form nicht die geringste Gemeinheit entschlüpfen solle, Scheu vor der Welt der Öffentlichkeit, — Goethe fühlte sich nicht einer deutschen Nation, er fühlte sich Europa gegenüber — welche Lust zur Sauberkeit und edlen Formgestaltung bis in sein hohes Alter! Wie rief er jüngere gelehrte Freunde zu Hülfe, um seinen Werken noch in Äußerlichkeit die letzte kleine Zuthat zu geben, womit sie nach Allem, was sie sein sollten und konnten, wenigstens der Gestalt nach vollendet wären. Gehört unsauberer Geist zum Wesen deutscher Romantik, so müssen wir allerdings mit Tieck's Prosa die Verwahrlosung des deutschen Styls datiren. Freilich stehen die kleinen Jämmerlichkeiten der Diction, wie sie sich partienweise in diesem Romane dargeben, zum Inhalt des Buches in getreuer Wechselwirkung. Nur darf vorerst das Bedauern nicht unausgesprochen bleiben, daß man dem Altmeister sein Kleid nicht säubert, wenn er vor's Publicum tritt. Fehlt es ihm wirklich so ganz an Eckermann, an Riemer, an gelehrten Freunden? Oder sind vornehme Bediente wirklich zu nichts tauglich? — Dies betrifft die äußere Form des Romans. Was seine innere Gestalt angeht, so ist sie im Inhalt bedingt, und

in dieser Beziehung ist bereits angedeutet, wie sich hier, während der Verfasser sein Werk Roman nennt, Novellen- und Romanform begegnen, durchgreifen, mitunter auch wohl verwirren. Streng aus einander scheiden, was sich nur im Begriffe als gesondert ergibt, ist hierbei auch nicht wohl möglich. Dennoch wird die Vermischung beider Gattungen deutlich, wenn man die Entstehungsart dieser Production in's Auge faßt. Als Inhalt stellt sich uns die großartige Aufgabe hin, auf italischem Boden mitten in der Barbarei und Verwahrlosung mittelalterlicher Zustände das freie Weib als innerliche Möglichkeit, als historische Wirklichkeit, als moralische Wahrheit zur Erscheinung zu bringen. Schon in viel früherer Zeit reizte den Dichter dies Thema in der »Vittoria Accorombona.« Es war vielleicht in der Epoche seines »Sternbald« und »William Lovell,« als er mit der Gestalt seiner Heldin sich zuerst beschäftigte. Hätte er damals den Roman ausgeführt, es wäre eben ein Buch wie jene beiden geworden, die lyrisch-emphatische Entwickelung einer liederlichen Genialität weiblichen Geschlechts, während jene beiden Romane die entfesselte Gier sinnlicher Ausschweifung als männliche Genialität feierten. Da jene Epoche bereits die »Lucinde« aufzuweisen hat, so war eine »Vittoria Accorombona« im Styl der Romantik von damals unnütz. In jetziger Ausführung erinnern die ersten Scenen, die Situationen der Heldin am Bach mit Camillo, an das alte Gelüst, in frecher Enthüllung nackter Formen schon einen Triumph der Freiheit zu sehen. Für Tieck ist das Wort »Wollust« immer ein gefeierter Religionsbegriff geblieben, so wie das Wort »Wunder« »wunderbar« zu seinem Cultus gehört; allein in der Jugendrohheit damaliger Periode, — ich verschmähe hier den Ausdruck Jugendkraft, weil er zu edel ist — in ihrer Jugendrohheit war die Tieck'sche Romantik ordinär genug, um schon in der flachsten und geistlosesten Form sinnlicher Aufregung eine Feier der tiefsten Mysterien geschlechtlicher Gegenseitigkeit für erledigt zu wähnen. Sinnlichkeit, diese Basis menschlicher Existenz, ist allerdings fortwährend Inhalt der Poesie. Es frägt sich nur, in welcher Atmosphäre sie sich entwickelt. Verhunzt und entwürdigt ist dieser Lebensinhalt vielleicht nirgends mehr, als in der Tieck-Schlegel'schen Romanperiode. Nimmt nun der Greis Tieck ein Thema von damals

auf, so erscheint, was früher wilde Gemeinheit war, jetzt leicht als wehmüthiger Kitzel und faunenhaftes Gelüst. Und diese Adern laufen auch in der That durch den Roman. Unbescholtenen entgehen diese Züge, Nachdenklichen erregen sie vielleicht Widerwillen, und die Kritik, obschon sie nicht moralisirt, hat doch ihrer Zeit von Wirkungen solcher Art Notiz zu nehmen. Doch sind dies noch nicht die eigentlichen Armseligkeiten des Buches, welche die ehrliche Kritik in den Harnisch jagt, während die gebildete Affectation sich darüber täuscht. Als wolle das Zeitalter die lange Unbill, die es gegen den Dichter verschuldet, plötzlich vergüten, hat sich die Philosophie mit der Gutmüthigkeit förmlich verschworen, dies Buch einer hinfälligen Größe emphatisch zu feiern. Seltsames deutsches Gemüth! Die feinsten und tiefsten Dichtungen Tieck's, den Aufruhr, Dichterleben und Dichtertod, habt Ihr mit Scheu vorübergehen lassen, und dies Buch voll salopper Nachlässigkeit, das nur in wenigen Zügen den morschen Geist eines großen Dichters verräth, erscheint rasch in zweiter Auflage, einen philosophischen Trompeter als begeisterten Ausrufer zur Seite! — Ich glaube nicht, daß ich blind bin gegen die Bedeutsamkeit des Themas, in welchem die Gestalt der Vittoria sich bewegt. Ich erkenne es als großartig an, eine jungfräuliche Weiblichkeit in der Opposition gegen die Tyrannei der schlaffen Satzung und gegen die Gemeinheit verworrener Triebe sich zum Heroismus gestalten zu lassen. Und in dieser Haltung zur Welt, sie sei befreundet oder feindlich, stattet der Dichter seine Heldin mit dem besten Wissen seines geheimsten und tiefsten Lebens aus; die Weisheit des Greises kommt hier einem Jugendthema mit ihren großen Schätzen zu Hülfe. Wer in der Entwickelung dieser Vittoria Widersinniges findet, versteht nichts vom Heroismus der jungfräulichen Natur, die nur, wo sie die Macht der Liebe fühlt, sich willenlos hingibt, ohne diese Weihe aber in der Ehe ein Concubinat sieht, und gegen die Lüste der männlichen Welt zu einer Freiheit erwächst, die wie Verwilderung aussieht, im Grunde jedoch nur der zähe Trotz der Tugend ist. Die Entwickelung dieses Naturells macht das Buch zum Roman. Aber diese Figur steht in einer Welt, die der Dichter in Situationsbildern entwickelt. Diese Ausführung des Werkes, die es zur Novelle macht, ist

spätere Zuthat, die sich auf Studien der italienischen Zustände stützt. Wie wenig Sinn Deutschland für historische Zeichnung und Charakteristik besitzt, erweist sich deutlich genug, wenn die Wortführer des Publicums diese Partien des Buches lobpreisen konnten. Die fast hülf- und rathlose Hinfälligkeit der Darstellung sinkt hier nicht selten in die Sphäre gemeiner Räuberromanfabrication; die stumpfe Mattigkeit der Schilderung sieht mir wie Demoralisation der geistigen Kräfte aus, und das Zeitalter hält sie für künstlerische Weisheit; wo ich gesunde Üppigkeit verlange, um Italiens Natur in der Barbarei jener Zeit zur Erscheinung gebracht zu sehen, fühl' ich nur welke Glieder sich wollüstig regen. Es ist ein großer Unterschied zwischen üppiger Gesundheit und krankhaftem Gelüst. Das furchtsame Zeitalter unserer Tage flüchtet sich hinter dieses, weil es nicht ehrlich genug ist, um sich stark zu entwickeln. Jugendkraft irrt, aber nur Alterschwäche sündigt. Gegen jene meint sich die Moral von heute waffnen zu müssen, und buhlt lieber mit dieser, um den Schein der Sicherheit zu haben, wie jenes Muckerthum hinter dem Deckmantel religiöser Übung sinnlich wurde. — Das Buch ist auf Studien Italiens gestützt. Tieck wirft sie nur hin, verräth seine Kenntniß, hat aber nicht die Kraft, jenes Zeitalter sicher zu fassen. In den breit ausgesponnenen Scenen, wo wir Historie erhalten sollten, geht Schwäche mit Trivialität Hand in Hand. Die Art, wie Tasso eingeführt wird, ist ärmlich genug. Die Hofintriguen werden so kindisch erzählt, als blickte eine geschwätzige Zofe durchs Oeil de boeuf jener Zeiten. Wir erwarten in Sixtus dem Fünften eine historische Größe und hören Tieck's Montalto wie ein altes Weib Wirthschaftssachen verhandeln. Die zweite Hälfte des ersten Bandes versinkt ganz in altweibische Interessen. Zu Anfang des zweiten Theils erhebt sich die Darstellung in der Gerichtsscene noch einmal zur letzten Feier der Heldin, um dann für immer sich in haltungslose Jämmerlichkeit zu tauchen. Wo es gilt, Vittoria zu entwickeln, werden die schlaff gewordenen Fäden plötzlich straff, und so imponirt uns auch fortgesetzt die ihr zunächst stehende Figur, jener Bracciano, durch noble Haltung, während für sich genommen, dieser Charakter nichts weniger als richtig und fertig motivirt und ausgeführt erscheint. Die Ruhe, mit der er

sein ungetreues Weib erdrosselt, ist nicht Größe des Löwen, sondern Kälte des Tigers. Gleichwohl möchte die Darstellung ihm diejenige Haltung geben, welche den Heroen zukommt und welche Shakspeare'sche Helden mit Fug und Recht behaupten. Es ist dieselbe Verwechslung der Begriffe, wie sie sich bei Victor Hugo und anderen französischen Roman= und Dramendichtern findet. Bei Tieck liegt diese Verwirrung in seiner Unfähigkeit, männlichen Heroismus und historische Größe zu verstehen. Aus dieser Unfähigkeit erklärt sich auch, daß sein Montalto=Sixtus, als er vom Privatmann zum Herrscher übergeht, plötzlich von weibischer Schwachheit zu tigerhafter Wuth überspringt. Jenen Bracciano, den er zu Ende ganz fallen läßt, will er uns schließlich als Alchymisten noch interessant machen, womit sich der ganze Charakter kindisch auflöst. Selbst seine Heldin, die er so lange mit gespannter Kraft aufrecht erhielt, erliegt endlich der mattherzigen Trivialität, die sich zum Schluß des ganzen Werkes bemächtigt. Mit schwächlicher Widersinnigkeit läuft Alles durcheinander und die Darstellung gibt sich an ganz ordinaire Chronikenüberlieferung gefangen. Oder irr' ich mich wirklich? Und kann die viehische Art, wie der Dichter seine geliebte Heldin massacriren läßt und zugleich in ihrem Schlächter die unreinsten Triebe aufruft, für Shakspeare'sche Naturkraft gelten? Fürwahr, dann irre ich mich, aber nur in meinem Zeitalter, nicht in der Sache.

Die Schlußcapitel des Buches, aller Poesie baar und ledig, sind sehr chronikgetreu abgefaßt, vielleicht geradezu übersetzt, wie wenn der Historiograph plötzlich von der Höhe der Schicksalsfügung herabstürzt und nach Zeitungsberichten seine Heroen reden läßt. Auch sind nach unserm besten Gefühl die in Prosa aufgelösten Dichtungen der Vittoria nichts als trivialer Gallimathias, so sehr auch der Philosoph Braniß diesen Abhub von der Tafel der Tieck'schen Romantik für Meisterwerke der trunknen Phantastik ausgibt. — Was diese philosophische Abhandlung, die das Werk in zweiter Auflage begleitet, sonst betrifft, so ist sie, wie es der Philosophie häufig widerfährt, durchaus blind über die einzelne Erscheinung; sie subsumirt diese nur, wofern sie ihr für das Princip ihrer Hauptanschauung tauglich scheint. Was Braniß gegen die Hegel'sche Auffassung Tieck's in Erinne=

rung bringt, ist durchaus gerecht und sicher. Die Hegel'sche Ästhetik ist gegen Naturphilosophie und Naturromantik gleich sehr erbittert, und Braniß weist nach, wie selbst Goethe vor ihrem Richterstuhl eine falsche Stellung gegen sich selber einnimmt. — Wie seltsam gestaltet sich die Parteiung Deutschlands! Während der junghegelsche Eifer in seiner Wuth gegen alle Romantik ridicül wird, schaaren sich die Anhänger des alten Phantasus und preisen die greisenhafte Schwäche des Meisters als Extrem der Genialität. Das Publicum aber, das sich thatsächlich für den Roman entschieden hat, weiß von beiderlei Zelotismus nichts; es liest das Buch mit Ungestüm, um der vielen Familienmisère willen, die sich zur Schau legt, und weil der gefeierte Dichter nun endlich einmal in die gemeine Räuberromantik herabstieg. Der Alte aber lächelt indifferent über den ganzen Wirrwarr solcher leidenschaftlichen Beschränktheit.

6.

Adam Oehlenschläger.

Es ist ein wesentlicher Unterschied, ob das Talent für sein Zeitalter Schöpfer oder Geschöpf ist. Jene beiden Gestalten, die aus dem skandinavisch-germanischen Norden als Einwanderer sich in deutscher Literatur und Wissenschaft eine Stelle eroberten, sind Geschöpfe der Richtungen, in die sie geriethen. Ich meine Steffens und Oehlenschläger. Sie haben sich in Deutschland hineinempfunden, aber nichts von Belang als etwas Neues schöpferisch hervorgerufen. Oehlenschläger hat sich in der romantischen Dichterschule, Steffens in ihr und in der romantischen Naturphilosophie Schelling's festgesetzt und angesiedelt. In beiden ist die Eitelkeit, das pretiöse Selbstbehagen bei aller Naivetät des Talentes auffällig vorherrschend. Man ist eben eitel auf Erworbenes, auf Angeeignetes. Für beide war Deutschland ein Süden, und wie einst Deutsche über die Alpen zogen, scheinbar als Eroberer, in Wahrheit aber berauscht und betäubt sich an die Reize Italiens gefangen gaben, so erscheint der norwegische Steffens, der deutschen Naturphilosophie ganz hingegeben, phantasietrunken von ihr beherrscht, während der dänische Oehlenschläger sich in den Formen der poetischen Romantik berauscht. In diesem war bei weniger phantasiereichem Überschwang mehr bildnerischer Drang, aber auch er tauchte mehr unter in seiner Sphäre, als daß er sie mit gewaltigem Arm erfaßt, sie weiter geführt, oder ihr irgend eine Nüance eröffnet hätte. Von Steffens kann man noch weit mehr sagen, daß er in der Naturphilosophie befangen blieb, ohne an dem Fortschritt des deutschen Geistes, der sich im Gebiet der Wissenschaft ergab, Theil zu nehmen. Die Consequenzen, die er sich aus der Schel-

ling'schen Richtung für eine Seelenlehre gewann, sind wirklich für den Stand der Wissenschaft ohne Werth in größerm Maßstabe geblieben, und wie er sich später ein freies unvermischtes Lutherthum, gleichsam wie eine stille Enclave mitten im Strome der Zeitentwickelung, vorbehalten wollte, begann er mit einer etwas mattherzigen Einkehr in sich selbst zu jener Blödigkeit seine Zuflucht zu nehmen, die er in seiner Novelle über die Revolution, aller Entwickelung der Geschichte zum Trotz, an den Tag stellte. Was er früher als Psycholog und Novellendichter gab, bekundete seine schöne, wohlthuende Kraft, den Vorfund an Schätzen im innern und äußern Menschenleben glänzend zu beleuchten, und sich im Reichthum des Daseins mit dem ganzen Tiefsinn des Gemüthes anzusiedeln. Neue Welten aber hat er nicht eröffnet, dem Geiste keine neuen Bahnen gewiesen, und ich will nur hiermit wiederholen, daß jene beiden literarischen Einwanderer aus dem Norden ohne entscheidende Wirkung für deutsche Dichtung und Wissenschaft geblieben, daß vielmehr nur umgekehrt die Wirkungen dieser an jenen und an ihrer weiblichen Empfänglichkeit wahrnehmbar wurden, in demselben Verhältniß, wie die germanischen Ansiedler in Italien in trunkener Hingabe an die südliche Lebensluft ohne dauernden Einfluß auf die dortigen Zustände bleiben.

Eine zweite, vermehrte und verbesserte Sammlung der deutschen Werke Adam Oehlenschläger's fordert zu der Frage auf, was Deutschland durch Oehlenschläger gewonnen habe. Die Antwort stellt sich am leichtesten, wenn man die Frage umkehrt, und erläutert, was Oehlenschläger durch Deutschland gewonnen habe, nämlich Alles, seinen ganzen dichterischen Menschen, seine Richtung, seine Formen und zum Theil auch seinen Inhalt. Die Macht des deutschen Genius wird an ihm erkennbar, und somit ist er allerdings ein Triumph der deutschen Literatur. Nachahmer ist er im Verhalten zur romantischen Schule so wenig, als Steffens in Bezug zu Schelling und der Naturphilosophie, aber gefördert hat keiner von beiden diese Sphäre, in denen sie sich nur nach Maßgabe ihrer allerdings reichen und eigenthümlichen Persönlichkeit heimisch machten und den Gewinn fleißiger Arbeitsamkeit, wie sie nordischen Naturen eigen ist, zu Tage förderten. Wenn man die große Reihe deutscher Dramen in den

Oehlenschläger'schen 21 Bänden erwägt, so sollte man wunder glauben, welcher Dienst damit der deutschen Bühne geschehen sei, welchen Inhalt sie der hohlgewordenen Form des deutschen Theaters gebracht hätten zur Blüthenzeit der romantischen Schule. Allein nur ein einziges hatte auf den Bretern in Deutschland Fuß gefaßt, und dieses einzige, »Correggio,« verwarf der Altmeister jener Schule, weil es die Consequenzen einer seiner frühern Manieren, die Consequenzen des Franzsternbaldisirens, mit einer unverwüstlichen Naivetät bis in's Kindische und Süßlich-verschwindende verfolgte. Der liebenswürdigen Dichtung soll durchaus nicht ihr Werth abgesprochen werden, im Gegentheil, sie hat neben vielen gemüthlichen und bürgerlichen Friedenstugenden auch noch den literarhistorischen Werth, daß sie eine Richtung in deutscher Poesie bis auf's Äußerste geführt hat. Productionen mittleren Schlages leisten dies nicht, sie halten sich in den Bahnen des Maßes, zur Ausartung gelangt nur das Bedeutendere, und ihr Äußerstes erlebt eine Richtung immer an dem Puncte, wo sie komisch und eine Parodie ihrer selbst wird. Den Widerstreit zwischen ideellen und reellen Lebensmächten bis dahin zu ziehen, daß der abgehetzte Correggio, endlich am Ziel seiner Wünsche, d. h. in dem Momente, wo er den Lohn seiner Mühe in einer Summe Geldes ernten soll, diese Baarsumme in Kupfergeld ausgezahlt erhält, und am Sacke sich zu Tode schleppt; — die Misère, die dem Genie widerfährt, in der Tragödie bis auf solche hausbackene Wirthschaftsangelegenheiten zu verfolgen, heißt nicht mehr, die beliebte Ironie der Schule handhaben, nicht mehr, die Romantik vertreten, heißt Ironie und Romantik an den Pranger des Lächerlichen bringen. Diesen Dienst hat Oehlenschläger's Naivetät wider Willen geleistet, und die Literatur ist ihm ohne Ironie, mit Wissen und Willen, dafür dankbar.

An der Ironie, welche die Schlegel-Tieck'sche Schule predigte, ohne sie selbst an der rechten Stelle und gegen die wahrhaften Feinde der Menschheit zu handhaben, ist noch sonst manches in der Oehlenschläger'schen Production schief und seltsam geworden. Man darf nicht sagen: verunglückt. Gegen förmliches Verunglücken sicherte jeder Zeit der Fond von Natureinfalt, der in Oehlenschläger's offnem, nordisch-freundlichem Wesen liegt.

Es war erklärlich, daß, wenn er einmal auszog, um sich mit seinem Denken und Dichten im Süden heimisch zu machen, auch der Orient mit seinen Zaubermährchen ihn locken mußte. Er gab die reizende »Sage von der Wunderlampe (Aladdin), und der Fischertochter,« beides in dramatischer Form. Mitten unter den orientalischen Figuren läuft in diesen Dichtungen stets das europäische Bewußtsein in Gestalt der Ironie mit umher. Was daran naiv ist, bleibt ergötzlich; was Absicht daran ist, bleibt Angewöhnung der Schulmaxime und verstimmt gegen den reinen Eindruck. Eine andere Seite jener Schule war bekanntlich die katholische Phantastik. Oehlenschläger schrieb unter andern in dieser Sympathie: »das Evangelium des Jahres, oder das wiederkehrende Leben Jesu in Natur und Menschensinn.« Hier freilich blieb Oehlenschläger mit seiner derben und unverschleierten Einfalt weit hinter dem Inhalt seines Themas zurück; die Naivetät führt das nicht durch, nur eine gewisse religiöse Verzückung hält es aus, die Leidensgeschichte des Herrn als ein Symbol zu fassen, das hinter allem Dasein liegt, um in den Formen der Natur dieselbe Signatur zu finden, welche auf nichts anderes als den Inhalt des göttlichen Lebens deutet. Das ist in Novalis zu einer Erleuchtung gekommen, wie sie später in Tieck's Stimmungen nur leise nachklang.

Weit glücklicher war Oehlenschläger in seinen vaterländischen Heldenstücken. Es war damals Zacharias Werner's »Kreuz an der Ostsee« eine epochemachende Erscheinung, der Kampf des Christlichen und Heidnischen war in der romantischen Dichtung das stehende Thema. Oehlenschläger brachte sein nordisches Heldenthum dazu. Hier ist zugleich des Dichters Bedeutsamkeit für Dänemark selbst zu bezeichnen, so wie sich in diesen vaterländischen Stücken auch sein eigenstes Naturell am ungetrübtesten entfaltet.

In seinem »Hakon Jarl« schildert er das wilde Heidenthum, das sich gegen den sanftbewältigenden Geist des Christenthums, den er in der Gestalt Olaf's feiert, mit allen Barbareien der Wuth waffnet; erst im Unglück besiegt, erhebt es sich und endet groß. In »Palnatoke« ist der Kampf des ehrlichen, gutmüthigen Heidenthums gegen mönchische Intrigue dargestellt. In »Axel und Walburg« ist Liebestreue, in »Hagbarth und Signe«

die Leidenschaft der ersten maienhaften Liebe das Thema. In all' diesen Dramen entfaltet sich Oehlenschläger's dänische Kindlichkeit, immer gesund und simpel, nie weichlich und südlich aufgelöst. Es sind dies auch seine ursprünglich dänisch geschriebenen Dichtungen, die er später deutsch umarbeitete, wie er sich selbst ausdrückt, weil er sie in deutscher Zunge als fast neue Geburten, nicht als Übersetzungen geben wollte. Ursprünglich deutsch schrieb er überhaupt nur den »Correggio,« die »Inseln im Südmeere« (einen Roman, den er nach der Insel Felsenburg bearbeitete) und seine Selbstbiographie. Wie diese ist wohl nicht leicht ein Bekenntniß gleich offen, ungeschmückt und mit einer fast rührenden Harmlosigkeit abgefaßt. Man sieht hier getreulichst alle Fäden aufgezählt, die den Autor mit Deutschland in Verbindung setzten, ja man sieht ihm in der ganzen Schule, die er machte, lächelnd zu. Deutsches Wissen, deutsche Kunst und Literatur waren nicht blos die Akademie für Oehlenschläger's Muse, sie waren fast Vater und Mutter für sie. Sein Aufenthalt in Deutschland ist in der That sein wichtigstes, wo nicht das einzige Lebensereigniß, daß seine Natur weckte und gestaltete; er kam so innerlich arm aus Dänemark, daß ihm sogar Mozart's »Don Juan« in Berlin eine Neuigkeit war. Die kindliche Hingebung an gefeierte deutsche Männer ist eben so liebenswürdig an Oehlenschläger, als der ungenirte Ausdruck seiner verletzten Eitelkeit, sobald er mit seinem erworbenen Ruhm als Vertreter der dänisch deutschen Sympathien nicht alle Geltung gewinnt, die er erwartet. Es war erklärlich, daß Oehlenschläger's Hinneigung zur katholisch romantischen Dichterschule in Kopenhagen selbst eine Gegnerschaft aufrufen mußte. Der erste Opponent, der die südliche Genußsucht, die weiche Schwelgerei des Gefühls, an welche »Correggio« streift, als Verirrung bezeichnete, und als scharfer Protestant gegen die katholischen Regungen des Geistes eiferte, war ein in Deutschland nicht weiter bekannter dänischer Autor, mit Namen Gruntvig. Ihm folgte Baggesen mit seiner scharfzüngigen Polemik gegen Tieck, nicht minder der Vaudevillen- und Novellendichter J. L. Heiberg. In Deutschland selbst konnte von einer Befeindung des fleißig treuen, keusch biedern Talentes nicht eigentlich die Rede sein, da, was bei ihm

Fehler scheint, entweder ihm nicht zur Last fiel, oder seine ganze Arbeitsamkeit sich auf keine Weise verletzend fühlbar machte.

Um sich Oehlenschläger's Persönlichkeit zu vollenden, hat man neben seiner Selbstbiographie auch seine lyrischen Gedichte zu beachten. Er hat keine vorzugsweise lyrische Ader, da die gewappnete Natureinfalt seiner Stimmung sich doch lieber dramatisch entäußerte. Aber die glücklichen Einfälle eines gesunden Gehirns sind hier, wo sich die Stimme der Natur fessellos und ohne Anbetung eines Vorbildes zum Ausspruch bringt, vorzugsweise erfreulich. Die oft eckige und linkisch verbliebene Sprachwendung wird bei Oehlenschläger, auch in seinen Dramen, oft wider Willen witzig, und steigert nicht wenig das Behagen an seiner nichts weniger als großen, aber doch harmlosen glücklichen Natur. (Seine Übersetzung von Holberg's Lustspielen, welche 4 Bände füllen, ist in der Gesammtausgabe seiner Werke nicht inbegriffen.)

7.

J. C. Hauch.

Unter dem Titel: »Wilhelm Zabern,« mit dem unscheinbaren Beisatze: »eine Autobiographie, enthaltend bisher unbekannte Nachrichten aus Christian des Zweiten Zeit,« hat der geistvolle Däne J. C. Hauch, Professor an der Ritterakademie zu Soröe auf der Insel Seeland, einen Roman geschrieben, den wir als einen deutschen begrüßen müssen. Wir können dies angeblich aus dem Dänischen von C. Christiani übersetzte Buch eben so sehr als ein zur deutschen Literatur gehöriges hinnehmen, wie denn auch von Hauch bereits zwei Dramen (die Belagerung Maestrichts und Tiberius) als von ihm selbst deutsch verfaßt erschienen sind. Es bleibe dahingestellt, ob der angebliche Übersetzer an dem Romane mehr Verdienste habe, als was an Steffens Schriften von Seiten einer weiblichen Hand, mich dünkt von seiner Gattin, in Bezug auf Diction und logischen Verband geschehen, eine Nachhülfe, deren sich Oehlenschläger's Dichtungen fast durchgängig, Stuhr's Schriften aber leider gar nicht erfreuen, obschon diese letztern einer solchen noch bei weitem mehr bedürftig wären, um in ihnen zu unterscheiden, was absolute Confusion und nur relative, sprachlich verschuldete, zu nennen sein möchte.

Wir haben es hier mit einem Romane zu thun, den wir der deutschen Literatur als eine Zierde zusprechen müssen. Das Werk ist weit mehr Product poetischer Erfindung als geschichtlicher Combination, und fällt somit der ästhetischen Kritik anheim. Die Geschichte weiß nichts von einem Wilhelm Zabern, der in Kopenhagen Christian's des Zweiten Geheimschreiber gewesen wäre. Nächst dem Helden des Romans ist dieser dänische König der hervortretendste männliche Charakter im ganzen Zeit-

gemälde. Ein Tyrann im grandiosesten Sinne des Wortes, ein Autokrat mit allem Glanze und aller Furchtbarkeit des skandinavischen Heroenthums, steht König Christian auf der Schwelle einer alten und neuen Zeit. In Dänemark machen ihn seine Siege über die vaterländischen Feinde und sein Kampf gegen Adel und Geistlichkeit zum Abgott des Pöbels, während in Schweden mit Gustav Wasa ein demokratisches Königthum im Stillen gegen ihn heranwächst.

Diese politischen Widersprüche einer gewaltsam durchbrechenden Übergangsepoche werden durch die Hinneigung zum gereinigten Christenthum, mit welcher gleichwohl der Hang zum alten Mysticismus astrologischer Speculation sich verbrüdert, in ihren Conflicten noch gesteigert. Die Elemente des alten Lebens, mittelalterliche Mystik und despotisches Heroenthum, feiern ihre letzten Triumphe, obschon ihre Kraft sich an der rüstigen Heiterkeit eines neuen religiösen und socialen Lebens bricht. König Christian repräsentirt diesen Geist der alten Zeit, er ist gleichsam der letzte alte Balladenkönig des Skandinaventhums, mit aller Zauberei und allen Schrecken der heroischen Romantik des Nordens bekleidet, auch als zusammenstürzende Ruine noch groß. Frau Sigbrit, die astrologische Alte des Königs, in der sich der Dämon des Wuchers personificirt, ist nebst ihrer Tochter, der Geliebten Christian's, ebenfalls historisch, nicht minder einige andere Figuren, welche die Seitenwände des historischen Romans abzeichnen. Gustav Wasa's Mutter und Schwester, welche in Brüssel und Kopenhagen für die Losreißung Schwedens im Geheimen wirken, greifen schon mehr in das stille Privatleben des Romanhelden über, in welchem sich für die dichterische Erfindung ein Feld öffnet. Eine andere Gestalt, Faaborg, ein Wüstling der dänischen Hauptstadt, Spieler, Spion, Aventürier und Knecht der königlichen Tyrannei, der auf Zabern's Lebensverhältnisse mannichfach einwirkt, möchte schon um der modernen Färbung willen, in der sein Bild gehalten ist, der Historie sich ganz entheben. Wie Nachtvögel um ein Licht, flattern alle diese Gestalten in verschiedenen Kreislinien um ein weibliches Wesen, das in seinen wunderbaren Reizen Kraft genug hat, um eine Welt in Verwirrung zu erhalten. Das ist Dyveke, die Tochter der räthselhaften Sigbrit, die Geliebte des Königs, die Helena, die

unwissentlich ein Königreich in Zwietracht stürzt, bis sie vor den Gräueln der Verwüstung erbebt und freiwillig endet. Wir müssen diesen Roman, trotz der ungeschminkten Naivetät, mit der er sich als Lebensbeschreibung eines harmlosen stillen Menschen hinstellt, vortrefflich angelegt und meisterhaft durchgeführt nennen.

Wilhelm Zabern ist der Sohn eines aus Lübeck nach Bergen gewanderten reichen Kaufmanns. Der erste Abschnitt gibt die Geschichte seiner Kindheit in Norwegen. Er gehört zu den blauäugigen Menschen, die, weil sie aus dem Blauen herausschauen, auch gewissermaßen in's Blaue hineingucken, harmlos, ziellos, aber voll unerschütterlicher Treue des Gemüths, der man sich in allen Strudeln des Lebens fahrlos hingibt, in der bewährten Zuversicht, an der stillen Tiefe ihrer ungetrübten Seele einen ewigen Halt zu behaupten. Dieser Charakter findet seinen Gegenpol in Dyveke, dem schönen flatterhaften Wesen, das noch halb Kind, halb Mädchen vor dem Jüngling in Bergen erscheint, und ein für allemal ohne Wissen und Wollen die weitern Kreise seines Lebens bestimmt. Er findet Gegenliebe in ihr, so weit ihr leichtbeflügeltes Naturell dies zuläßt, denn sie scheint mehr ein glänzendes Phänomen, das hin und her flatternd die Sehnsucht reizt, aber in ewiger Unruhe den Händen des treuesten Verlangens seine schlanke, glatte Gestalt doch immer wieder entzieht. Die Ausprägung dieses Charakters in den beiden ersten Abschnitten des Romans ist vortrefflich. Prinz Christian, der bald darauf den Thron besteigt, erscheint in Bergen. Seine Neigung zu Dyveke hat deren Entfernung nach Kopenhagen zur Folge. Dort beginnt nun die Herrschaft ihrer Mutter, der Frau Sigbrit, wie sie, der Geschichte nach, dem Adel und der Geistlichkeit zum Trotze, ihre Macht über das ganze Königreich ausübt. Der König, in Dyveke's Armen, ist zugleich ganz in den Händen der Sigbrit, den Despoten der nordischen Reiche regieren die Reize eines schwerbewachten Mädchens und die ökonomischen Grillen einer astrologiesüchtigen alten Frau. Wilhelm Zabern gibt sein Ziel verloren, und doch lockt ihn ein dunkler Drang nach Kopenhagen. Ein planloses Leben behagt ihm, das Geräusch der Residenz umschwirrt die Stille seiner innern Seele. Allerlei Händel gehen spurlos an ihm vorüber, richtungslos wie er ist, führt ihn nur der Zufall in den Dienst

des Königs und der Frau Sigbrit. An seiner unbestechlichen Gemüthsruhe scheitern die Pläne der Parteien, bis Dyveke sich ihm in einem Zustande innerer Zerrüttung zeigt, bei der die alte Jugendliebe neu erwacht. Sie ist nicht mehr das flatterhafte Wesen, sie ist leidend, und so übt sie auf den scheinbar gegen ihre Reize gewaffneten Freund eine neue Gewalt, für die er keinen Widerstand weiß. Ihretwegen ist Christian Tyrann, Geistlichkeit und Adel bluten um ihretwillen, das Bewußtsein ihrer verderblichen Gewalt macht sie demüthig, nicht minder der Anblick der rechtmäßigen Gemahlin des Königs, die das Schicksal, vor einer Buhlerin erniedrigt zu sein, mit der Würde eines angebornen Adels zu tragen weiß. Sie verachtet sich, und so gewinnt das leidende, gramgebleichte Weib, auf deren Wangen die Rosen der üppigsten Jugendlust erloschen sind, eine Macht über Zabern, die sie zu üben sich nicht mehr für fähig und für würdig hält. Er bietet ihr Herz und Hand. Sie fliehen, aber ihre Flucht wird vereitelt. Die Wogen des aufgeregten Lebens umschlingen von allen Seiten die bedrohten Gemüther, Dyveke nimmt Gift und erfüllt die astrologische Deutung ihres Schicksals. Die letzte Scene zwischen den Liebenden, die Erscheinung des Königs bei ihrer Leiche, die Gestalt der nachtwandelnden Sigbrit, sind vortrefflich gehalten, von ergreifender Einfachheit und einer durchdringenden Gewalt, wie sie sich sonst nur bei der nachhaltigen Wirkung eines Selbsterlebnisses bekundet. Dasselbe Thema wäre unter den Händen französischer Novellisten dämonificirt, in der Behandlung der meisten deutschen Romandichter sentimental verschlammt. Mit den simplen, naturkräftigen Pinselzügen des nordischen Darstellers steht es wie eine Tragödie da, die der Schöpfer in aller Unschuld der Seele hingibt. In der Manier liegt das Geheimniß solcher dichterischen Wirkungen: zugegeben, daß diese echte Manier nichts anders ist, als eine unmittelbare, ungesuchte Handhabung, die in der reinen Urkraft eines gesunden Geistes ihre Quelle hat.

Mit Dyveke's Tod ist das eigentliche Schauspiel zu Ende; aber wo die Tragödie abschließt, bleibt es dem Romane noch gestattet, die aus dem Umsturz übriggebliebene Welt zu organisiren. Hierin liegt eine Eigenthümlichkeit, die sich diese Dichtungsgattung vorbehalten darf, obschon nicht zu läugnen, daß

in vorliegendem Falle der dritte Abschnitt des Romans in seinen poetischen Interessen schwächer ausläuft. Christian ist übriggeblieben in seiner verworrenen Welt, die auch der Tod der Geliebten nicht zu lichten vermag. Der König hält die Todte für ein Opfer der Verfolgung, das Gefühl der Rache verwildert sein Gemüth, und der Roman gibt ein historisches Gemälde jener Zustände, die ich oben in der Kürze andeutete. Wir sehen Zabern in die Verwirrung der Verhältnisse geschleudert, sein zwiefaches Kerkerleben wird sehr anziehend geschildert, aber die erfinderische Romantik läuft der Historie doch schließlich den Rang ab, wir sehen ihn zwei Mal befreit und an seiner Seite als Preis und Lohn der Lebensschicksale Gustav Wasa's Schwester, zu der sich schon im Vorspiele des ganzen Schauspiels seine Neigung ankündigte. Mit ihr, die er, selbst vom Tode bedroht, wunderbar errettete, kehrt er nach Bergen in die Stille des Privatlebens zurück. Nach einigen Jahren erscheint der gestürzte Christian an seinem Herde. Mit dieser vortrefflichen Contrastirung schließt der Roman.

Vom Verfasser des »Wilhelm Zabern« nehmen wir jede neue Production mit dem günstigsten Vorurtheile zur Hand. Die kindliche Liebenswürdigkeit des Dänen, der sich heimisch zu machen strebt im Tiefsinn des besten deutschen Lebens, ist eine höchst erfreuliche Erscheinung. In Wilhelm Zabern athmet eine frische Naivetät, verräth sich eine so gesund kräftige Munterkeit des Geistes, wie man sie in der deutschen Literatur ebenfalls nur bei einem Nichtdeutschen, beim Schweizer Ulrich Hegner, in dessen »Molkenkur« und »Saly's Revolutionstagen« findet. Hauch's Tiberius mag immer für einen interessanten Versuch gelten, eine dem Naturell des Autors ganz fremdartige Welt zu erobern, während er im »Zabern« mit dem größten Glück Heimisches schildert. Seine »polnische Familie« ist ebenfalls ein Versuch, ganz fremde Natur und Menschenwelt zur Darstellung zu bringen; es liegt in der Kindereigenthümlichkeit dieser Dänen und Norweger, sich über Fremdes und Entlegenes herzumachen. Aber der Versuch ist diesmal nicht geglückt, dieser polnische Familienroman hat den Fehler, gar nicht polnisch zu sein. Es sind keine Polen, die der Autor uns vorführt, am wenigsten der Held, dieser ruhig Zuschauende. An diesem Helden des

Romans ergibt sich wieder der Übelstand, daß Wilhelm Meister, dieser anstellige Lernmensch, der überall Anfänger bleibt, nie fertiger Mensch wird, als Norm für Romanhelden nachgeahmt wird. Ich zweifle, ob hier mit Bestimmtheit auf Wilhelm Meister zu deuten ist, aber es ist der gäng und gäbegewordene Typus, der allgemeine Zuschnitt, der nach dem Goethe'schen Schülermenschen sich eingeschlichen hat. Von den übrigen Figuren im Hauch'schen Romane kann man, wie gesagt, eben so wenig behaupten, sie seien echte Polen. Nur Obrist Zeltner dürfte nationale Wahrheit haben, und dieser ist gerade antipolnisch, ein Russomane. Der Starost, der die Person des Großfürsten preist, der Anarchie die Despotie vorzieht, und Rußland liebt, weil es in den Schmuz des aufgelösten Polens Halt und Ordnung bringe, ist ein phlegmatischer Diplomat, wie er nie, so verbreitet seine Ansichten dort auch sein mögen, in Polen zu finden war. Im Pater Vincent, auf dessen Charakterzeichnung der Autor viel Raum und Vorbereitungen verwendet, steckt dasselbe niederländische Phlegma, das aller Polennatur entschieden fern liegt. Während die geheime Verschwörung sich rasch im Lande verbreitet, erzählt dieser Vincent gemächlichst seine Erziehungsgeschichte. Er ist in Danzig erzogen von einer alten Jungfer und einem hagestolzen alten Manne, dessen Katzenliebhaberei der Autor bestens zu einem niederländischen Genrebilde benutzt. Vincent ist ein träumerischer poetischer Dilettant, hat viel Mondschein im Herzen, und läßt es zu, daß ein Anderer mit seinen Versen Glück macht. Dieser Betrüger ist jener Obrist Zeltner. Jene Züge aus dem Leben eines Hagestolzen, jene Kindheitsträume des poetisirenden Knaben, die Sentimentalität der einen religiösen Frauengestalt, eine gewisse liebenswürdig linkische Unbeholfenheit in Zeichnung einer Coquette, Alles dies zusammen in dem Gemisch von niederländischem Behagen, dänischer Kindlichkeit und deutscher Sentimentalität bezeugt die Autorschaft Hauch's in Bezug auf Abfassung dieses Romans. Die Vorrede besagt, das Manuscript sei dem Herausgeber von einem durchreisenden polnischen Officier überliefert. Möglich, daß einige Familienpapiere zur Grundlage dienten; denn als freies, selbstwilliges Erzeugniß genommen, wäre das Buch zu sonderbar, indem es sich in Familienscenen

ergeht und für die große Gewalt der Volksereignisse so wenig Raum behält. Nur in ganz flüchtigen Zügen geht der Aufruhr in Warschau und manche Schlachtscene vorüber. — Wir haben eine Erzählung von Georg Döring, welche in drei Bänden die polnischen Situationen zur Zeit des Aufruhrs zum Thema hat. Die polnischen Juden hat er glücklich geschildert; sonst aber war Döring zu weich, um Geschichte dreist anzufassen. Heinrich Laube ließ die Fortsetzung seines »jungen Europa« auf polnischem Boden spielen, allein seine Helden sind deutsche Reflexionisten, die sich noch dazu wie eitele Dandies vor dem ungeheuern Hintergrunde der Ereignisse hin- und herbewegen und um den Schlund der Geschichte herumschleichen. — Die große Völkertragödie Polens, die am 29. November 1830 begann und im September 1831 endigte, wartet noch auf ihren Dichter.

8.

Hermann Marggraff.

1837.

Hermann Marggraff hat eine interessante Reihe seiner Phantasiestücke, Lebensbilder, Charakteristiken und kritischen Skizzen unter dem Titel: »Bücher und Menschen« gesammelt. Die Bücher hat er auf dem Titel den Menschen vorangestellt. Das ist sehr deutsch und riecht nach Stubenluft. Man kann nicht sagen, daß Marggraff die Menschen nur wie Bücher nimmt, aber die Bücher nimmt er jedenfalls wie Menschen, mit so viel Liebe und Drang des Verstehens erfaßt er die literarischen Erscheinungen. Es gereicht Marggraff auch zum Verdienst, daß er einige verschollene Figuren, vereinsamte und verunglückte Menschenbilder, hervorzieht, um an ihnen das Leben zu erforschen; dazu gehören: Wezel, der Sonderling von Sondershausen, Gasparini, Ferdinand Weisse u. A., deren Leben er zum Theil aus ihren Büchern, und deren Bücher aus ihrem Leben deutet. Man hat oft geklagt, daß die junge Literatur die Persönlichkeiten scharf anfaßt, die öffentlichen Figuren um ihr Stillleben bringt. Mich dünkt, dieser Drang, Öffentliches und Privates Stirn an Stirn zu rücken, hat schon zu wichtigen Aufschlüssen geführt. Es kann mißbraucht werden, aber daß die Schranke gefallen ist, war jedenfalls gut. Es ist schon viel damit gewonnen, daß das Leben vor der Literatur nicht mehr sicher ist, sich vor der Kritik nicht mehr hinter der Ofenbank wahren kann, jeder wirklich geheime Satrap sich fürchtet, jeder geheime Hof- und andere Rath ängstlich thut. Auch ohne Preßfreiheit ist es schon ein Fortschritt zur Öffentlichkeit, zur Unsträflichkeit des ganzen Lebens.

Marggraff gibt unter seinen Lebensbildern einige ganz vortreffliche; ich nenne nur »Pfingstschießen und Schützenplatz,« »die Poesie des kleinstädtischen Bürger- und Sonntagslebens,« »die Provinzbewohner in der Hauptstadt« u. a. Durch die Provinzialen wird das Treiben in den Brennpuncten der Civilisation jeder Zeit erkräftigt und erfrischt. So in Paris, in Berlin. Marggraff war in Bezug auf die Literatur selbst ein solcher Provinziale, als er mit der ganzen Ehrlichkeit, mit der heißen Wissenslust eines solchen sich der literarischen Zeitfragen bemächtigte, und die Welt des Geistes langsam und mit sichern Tritten zu erobern begann. Nun schweift sein Blick schon bis nach England und Indien, man lese die Skizzen: »John Clinton,« »Ignaz Pudding's Leiden und Schicksale,« »Schinschu in der Registratur des Marionettentheaters zu Peking« u. a. Überall lauscht Marggraff's Spürblick auf die Regungen des Lebens und hängt an den Offenbarungen in der Welt mit einer fast zähen Innigkeit und Stetigkeit. Schwung des Geistes hat er nicht, aber viel Treue des Gemüthes. Nur muß ihn diese nicht hindern, fortzuschreiten. Seinen Styl kann man noch ungleich finden, oft ist er naiv und schön, oft aber verbrämt mit erzwungenen Zierrathen und gelehrter Umständlichkeit. Dies bezeichnet noch den Mann der Provinz, oder auch den deutschen Gelehrten in ihm.

1838.

Marggraff hat Deutschlands jüngste literarische Epoche zum Gegenstand einer ausführlichen Darstellung gemacht. Er schildert den Norden und Süden, die katholischen und protestantischen Lebenselemente, das Zerwürfniß beider seit der Reformation, die Zerstückelung des politischen Nationaldaseins; wobei er natürlich weit ausgreifen und im westphälischen Frieden die Anknüpfungspuncte suchen mußte, um den Stand der Gegenwart historisch zu erläutern. Die literarische Vergangenheit wird dann ebenfalls umschrieben, hier und da, mehr nach Lust und Neigung, als nach Nothwendigkeit, treten Excursionen ein, um diese oder jene Persönlichkeit mit nachdrücklicher Ausführlichkeit zu erörtern. Erst gegen die Mitte des Buches hin eröffnet sich mit dem Jahre 1830 der Schauplatz für die Thaten und Leiden

der jüngsten Epoche. Vorläufer und Propheten neuer Richtungen werden auch in außerdeutschen Zuständen aufgesucht, Byron, Shelley, Puschkin werden leicht und nebenbei herangezogen, dann treten Rahel, Börne, Heine, Bettina, Menzel und die Spätern in den Kreis der Betrachtung. — Marggraff hat die Zustände seiner Zeit auf das sorgsamste mitdurchlebt, er hat, ein fleißiger Notizensammler, ein emsiger Zuschauer, memoirenartig seine Gedanken und Gefühlsmeinungen zusammengetragen, und das Aneinandergeheftete durchschießt er nun mit der Compilation von Belegstellen. Es war so viel Mißliebiges hinausposaunt, so viel edler Wille war geknickt, so viel Misère ist frech geworden über Zustände und Personen einer kämpfenden und in ihren Kämpfen sich selbst verwundenden Zeit, daß es wirklich erwünscht sein konnte, nun einmal den Common sense, wie er kritisch in England ruhig und solid neben den Ereignissen der Leistungen und der Leidenschaften herläuft, als eine parteilose Stimme des Allgemeinen zu vernehmen. Von der Art ist das Verdienstliche in der Marggraff'schen Beschaulichkeit, und ein Buch von solcher Abfassung könnte dem langsam käuenden und verdauenden deutschen Publicum wohlthätig nachhelfen. In England, wie gesagt, dem nutzbaren Beefsteakslande, gibt es in den Reviews solche Kritik ohne Prätension, solche leidenschaftlose Treue, solche subjectlose Naivetät, und wenn Willibald Alexis neuerdings den verstorbenen Wilhelm Neumann für den letzten deutschen Kritiker hält, so war dieser eben eine solche Natur, in welcher sich das Gutachten der Gesellschaft fast ohne Selbstwillen, ohne Eigensinn, ruhig ausprägte. Was Marggraff von der Ehrlichkeit seiner Kritik wiederholt versichert, scheint mir darauf hinzudeuten, sein Urtheil erziele solche Stellung zur Literatur und zum Publicum. Welchen Beifall das Buch in der Lesewelt haben wird: er entspringt aus des Verfassers Bestreben, Organ der allgemeinen Stimme zu sein, zu welchem sich gesunde Bildung, Kraft des Herzens, guter Wille und Ruhe des Verstandes vereinigen, um die Erscheinungen der Zeit vor den Sinn des Jahrhunderts als den allgemeinen Richterstuhl zu ziehen. Manche subjective Trübung, die seinen ruhigen Standpunct beeinträchtigt, läuft freilich störend zwischendurch. Dazu gehört Marggraff's Abneigung gegen Berlin. Über Berlin,

diesen einen, allerdings einseitigen Focus deutscher Entwickelung, liefert er eine Schilderung, die auch nicht einmal in der Ahnung die Perspective einer Umgestaltung aufkommen läßt, und weder die letzte große wissenschaftliche Vergangenheit, noch die unerschöpften Quellen des dortigen Geisteslebens zur Gültigkeit bringt. Marggraff's Verhalten zu den einzelnen Persönlichkeiten der jüngsten Literatur nach 1830 ist ebenfalls nicht ganz ungetrübt, sie ist nach Absicht oder Zufall gestempelt. Absicht nenne ich hier den gesteigerten Grad des Eifers, der an sich lauter und rein ist; Zufall persönliche Sympathie oder Abstoßung. Namentlich läuft durch das ganze Buch gegen eine, früher von Marggraff selbst vielfach gefeierte Literaturkraft eine offenbare Gereiztheit, welche ein ruhiges Bewußtsein keineswegs theilt. Von der einen Persönlichkeit frei, bedarf Marggraff bei seiner vorwaltenden Gemüthlichkeit vielleicht des Anschmiegens an eine andere, wodurch dann wiederum die feste Selbstständigkeit des Geschichtschreibers seiner Zeit bedroht wird. Alles zu Allem gerechnet: unsere Epoche ist noch nicht reif zur Geschichtschreibung. Hält Einer sie für fähig, ihm, dem selbst jugendlichen Zeitgenossen und Kämpfer getreulich zum Spiegelbilde Stand zu halten, so muß er mehr thun, als die Stichwörter der Zeit zusammenfügen. Mit wie vielem Eifer und Glück dies geschehen könne, ist eine andere Sache, aber ein Gesammtbild entsteht nicht aus Conversation und Reflexion solcher Art. Nicht einmal einzelne Bilder. Marggraff nennt das Buch seines Raisonnements »Charakteristiken;« allein diese finden sich eben nicht, kein einziges literarisches oder culturwichtiges Leben ist fertig zu einem Bilde ausgezeichnet, der Verfasser hat die verschiedenen Linien rasch und übersichtlich zusammengezogen, ohne doch auch förmliche Geschichtschreibung gegeben zu haben. Und zu fertigen Einzelbildern gehört Abschluß und Rahmen.

Zur Geschichtschreibung ist erforderlich, daß man dem Jahrzehend nicht blos den Puls und den Zahn befühlt, der Zeit nicht blos das Wasser besieht, — um beides ist Marggraff umständlich bemüht, — man muß als Arzt den Geheimpunct des Übels, den Centralsitz der Krankheit, aufstören. Nun findet sich in dem Buche wohl allerdings sehr vieles, das eine sehr richtige Kenntniß des Nervenleidens unserer Zeit verräth. Marggraff

eifert kräftig gegen die Erbärmlichkeit mancher Sünden des Jahrhunderts, er wehrt sich mit Hand und Fuß gegen Pedanterie, Philisterthum, Egoismus, er straft die Kleinstädterei, geißelt die Kleinzanksucht und die Persönlichkeitswuth, polemisirt gegen die grämliche, verblichene Stubenvegetation, die »in Töpfen und Scherben wächst,« aber gleichwohl, wie er sagt, »alle zehn Finger nach dem Leben leckt.« Gegen alles dies wehrt er sich mit allen Gliedern, und der Sieg wird zweifelsohne auf seiner Seite sein. Man soll aber nicht dieses Ringen mit schlechten Gewalten, sondern — will man mit Macht einwirken — den Sieg selbst darstellen. Wenn uns Börne geißelte, so war er Godegießel, aber ein hoher Mensch, ein strafender Prophet, nicht dem Kampfe mit den Schwachheiten der Zeit verfallen, sondern über ihn gestellt. Will man aber dem Jahrzehend mit liebendem Gemüth aufhelfen, ihm beispringen mit hülfreicher Hand, so gehe man, wie gesagt, an die Quellen des Übels. Was hilft im Ganzen und Großen eine Polemik gegen die Emancipationsrichtungen in der Socialnovelle der Franzosen und Deutschen! Man ergründe den Saintsimonismus. Was hilft das Abfertigen einzelner Hegelianer, die den Verfasser verletzten! Man erläutere den Kern des Hegel'schen Systems, dann überhebt man sich der kleinen, frostigen Debatte und erreicht den Wärmepunct, wo die Kritik Darlegung der innern Zeitgeschichte wird. Was hilft das gemüthliche Achselzucken über die vorwaltende Herausbildung der materiellen Gewalten! Seht näher zu, wie sich die Zeit von dieser Seite zu helfen beginnt, und seid doch nicht bange, Euch möchte der Geist so schnell entgehen, wenn sich die Materie allmächtig entfaltet. Seid Ihr besorgt um das Heil des Christenthums, so geht nur fest und streng ein auf Strauß, Feuerbach und Bauer, und begnügt Euch nicht mit den gemächlichen Anforderungen der Gemüthlichkeit, die nie forscht, immer nur beschwichtigt und überdenkt oder wehklagt. Marggraff sieht sogar in Strauß nichts als Voltaire und meint, ich huldigte ihm nur aus Wehmuth. Gott soll mich strafen um solcher Wehmuth willen! Es ist meine hellste, freudigste und sicherste Überzeugung, daß in Strauß, Feuerbach und Bauer lediglich derjenige Inhalt steckt, den die Zukunft als das einzig

rechtmäßige Christenthum anerkennen wird. Alle übrigen christlichen Formen sind mit sich fertig geworden.

Marggraff muß die Scheu abwerfen, die ihn unsicher macht über Gegenwart und Zukunft. Jene mag untergehen; wenn wir nur diese retten. — In zwanzig Jahren, glaub' ich, schreibt Marggraff sein Buch noch einmal und steht dann als fertiger Geschichtschreiber unserer Epoche da. Er hat nicht das Mark und die Schwere des materiellen Gehalts wie Gervinus, aber er ist dafür freier vom Stoffe. Er hat nicht den Sinn für das Formelle, für den Zusammenhang zwischen Innern und Äußern, wie Laube; aber er faßt reeller und fester Fuß in der Sache.

1840.

Die »Gebrüder Pech« nehmen einen vortrefflichen Anlauf zum komischen Roman. Marggraff schildert ein Krähwinkel in der märkischen Ebnee. Die Poesie der deutschen Krähwinkelei ist nicht erschöpft mit Jean Paul und Leopold Schefer. Marggraff nahm einen echten Ansatz zum komischen Genrestück, localgetreu und allgemein ideal, so was man idyllisch gottselig nennt. Das Leben in dieser beglückten Armseligkeit, die Firma Pech und Compagnie in diesem Getriebe, Vater Pech und Mutter Pech, beide wie Rococobilder in zwei verschiedenen Ausgaben, die eine schweinsledern gebunden, die andere als gutmüthig schwarzledernes Gebetbuch; dazu die Kinderzucht und das Gedeihen der beiden Söhne Pech, das erste Auftauchen ihrer Seelen in dem chinesischen Leben unserer Altvordern; dies Alles ist gut gezeichnet, der Farbenton höchst glücklich, und mit Chrysostomus Pech setzt sich der Autor kurzweg so identisch, daß schon diese naive Ehrlichkeit Bürgschaft gibt, hier werde im Memoirenroman ein guter Humor aufgetischt werden. Allein der Roman hört fast mit dem ersten Capitel auf, Marggraff hat blos einen glücklichen Anlauf genommen, sein humoristisches Fluidum ist schon verflogen, und sämmtliche elf nachfolgenden Capitel kommen weder in die Tonart des ersten zurück, noch geben sie Ersatz für die getäuschte Erwartung. Im zweiten Capitel ist noch das Thema pikant. Justus Pech macht als Gymnasiast ein idealistisches Project zu einem Räuberstaate; allein die Zeich-

nung der Figuren ist schon beseitigt, die polemische Debatte beginnt, und der Verfasser läßt seinen Romanhelden Exercitien schreiben über den Zeitgeist. Hier nun hätten wir abermals ein Haargeflecht zu säubern, Debatte mit Debatte zu curiren, wie denn der Verfasser das Gift der Zeit mit dem Gifte der Zeit heilen möchte, gegen die Glaubenslosigkeit eifert, ohne jedoch der Zeit einen Glauben zu geben, oder ihr nur die Ahnung zu erregen, er selber sei durchleuchtet von einem neuen Lebensgeist. Jeder robuste Irrthum ist besser und heilbarer, als trostlose Weisheit, die halbe Verzweiflung, aber förmliche Rathlosigkeit ist. Es wäre Jeder dazu berechtigt, sein Zeitalter trostlos zu finden, wenn er der Poet dazu wäre, wie Lorenz Sterne für seine Zeit. Dann aber genügte ihm wie diesem ein Strohhalm, um Gott zu erkennen trotz aller Menschenwelt. Sterne läuft der kleinen verrückten Marie nach und zeigt, wie unverwüstlich selbst im zerrütteten Gehirn die Göttlichkeit des Menschen ist, nachdem er daran verzweifelt, die Spuren der Gottähnlichkeit unter den gesunden und sogenannten anständigen Leuten zu finden. Sterne kommt nicht von der Remisenthür fort, und vergißt über der schönen Hand der fille de chambre das ganze große Paris, er muß, weil er Humorist ist, die Unendlichkeit im ganz Beengten erfassen, das Universum an der verlornen Zufälligkeit, die sich aus dem zerstörten Paradiese hinausgerettet, preisen und bewundern. Das ist der Zauber Sterne's. Marggraff ist trostloser, weil er weniger Poet ist, er steht einer Welt voll falsch geleiteter Ideen und Personen gegenüber, weil er über der Polemik gegen deren Manieren deren Inhalt vergißt, und nicht, wie Sterne, mitten in der Wüste die Oase findet. Er konnte die glänzenden, die hervorragenden, die mächtigen Gestalten seiner Zeit in ihrer Unzulänglichkeit hinstellen, aber mußte dann nachweisen, daß in den stillen Gemüthern, in den abgelegenen Stätten die Wahrheit langsam aber ohne Schminke heranreift. So aber läßt er seinen Chrysostomus an den Modeideen seiner Zeit scheitern, ohne daß er für sich einen Strohhalm findet; er läßt ihn irre werden an den Manieren der Hegel'schen Doctrin, ohne ihm die Kraft zu geben, deren Gehalt neu zu prägen; er läßt ihn gegen die Reiselust eifern, und schleppt ihn doch als europamüden Nachzügler

in den ausgetretenen Geleisen weiter; zieht gegen das mäkelnde Berlin zu Felde, ohne doch für sich selbst einen Standpunct zu gewinnen, wo ein höherer Sinn mit seinen Positionen beginnt; er läßt seinen Chrysostomus an der Dame verzweifeln, ohne ihm am Kammermädchen Trost zu bieten, die Parfümirten bekritteln, ohne doch die Naturkinder so auszustatten, daß sie standhalten vor einem ehrlichen Herzen. Man lese, wie Sterne seine fille de chambre zeichnet, und vergleiche damit Marggraff's Ladenmamsell. Aufgabe der Poesie ist und bleibt es aber, Ersatz zu geben, wo die Reflexion bankerott geworden ist. — Ich glaube, daß Marggraff seinen Roman mit dem zweiten Capitel noch einmal in anderer Gestalt fortsetzt. Die vorliegende Arbeit ist die Fortsetzung des vortrefflichen ersten Capitels schuldig geblieben.

1842.

Marggraff hat sich mit seinem neuen biographischen Roman, »Johannes Mackel,« die Poesie des Häßlichen zum Thema gestellt. Dies verdient absonderliche Beleuchtung. — Das körperlich Unschöne galt immer für ein Element, dessen Behandlung höchst schwierig sei; so lange man nämlich die Gegensätze des Classischen und Romantischen, des Antiken und Modernen im Raisonnement festhielt. Ästhetiker und Literarhistoriker pflegten dann, kamen sie in ihren Darlegungen auf die Behandlung des Häßlichen in der Kunst, auf Thersites in der Iliade zu sprechen, um es zu bestätigen, daß das Häßliche eigentlich gar keine Gegenständlichkeit für die beschreibende Kunst sein dürfe, darauf hinzuweisen, wie in der ganzen weiten Gallerie Homerischer Gestalten nur diese Eine Unform von Persönlichkeit anzutreffen sei, und der Dichter nach seinem großen Naturinstinct in Zeichnung dieses einzigen Häßlichen unter seinen Kindern mit einer naiven Flüchtigkeit sich abgefunden habe. Philoktet in der Sophokleischen Tragödie, wurde dann wohl weiter raisonnirt, habe seine körperliche Unschönheit, ein lazarethmäßiges Übel an den Füßen nur als äußeres Motiv zum Seelenschmerz, und moralisches Unglück sei der eigentliche Inhalt des Stücks. Im Ganzen aber mußte man natürlich dabei bleiben, daß die antike Poesie, schon aus Verwandtschaft mit dem Idealschönen der plastischen Kunst, das

Häßliche nicht in den Bereich ihrer Darstellbarkeiten gezogen habe. Erst die Poesie moderner Romantik, die nach dem Zerstören aller sinnlichen Harmonie tiefer und eigensinniger in die Dissonanzen des Menschenlebens griff, hat auf die Unform menschlicher Geburt das Siegel einer geistigen Gewalt gedrückt, vor der wir wenigstens staunen. Shakspeare's gehöckerter Richard ist fünf Acte hindurch der Held eines tragischen Spiels. Dieser Held hat ein dämonisches Gelůst nach Königskronen, er ist Schlange und Tiger in Einer Person, er ist geistig so häßlich wie kőrperlich; aber die Macht des Geistes soll alle äußere und innere Mißform seines Wesens überbieten und hinwegheben über die Häßlichkeit, die ohne den Geist, der sie hebt und beflügelt, immer nur eine Misère bleibt. Und bei alle dem ist dieser Shakspeare'sche Versuch, die Scheußlichkeit zur Geistesgröße zu erheben, ein verfehlter; das Drama ist in seiner Anlage schief und kann durch die Gewalt der Charakteristik diesen Hauptfehler nicht zu jenem harmonischen Ausgleich bringen, den das echte Werk der Kunst liebt und bezweckt. Die Häßlichkeit des Geistes und Leibes kann es nicht zu der Höhe bringen, die wir für die Glorie des rein Tragischen verlangen. Nach meinem Gefühl leidet auch die Tragödie Othello an diesem Wagniß, das Häßliche zu adeln, so daß es ein Träger des Hauptinteresses werde. Für die äußere Häßlichkeit des Mohren ist seine Gutmüthigkeit und die Neigung des zarten Täubchens Desdemona, deren Aussage der Dichter sogar vor Gericht accentuirt und stark in die Wagschale legt, ein hinlängliches Gegengewicht zum Ausgleich, um uns für den Hauptхelden und mit ihm sympathetisch und brüderlich zu stimmen. Allein seine spätere blöde und blinde Wuth, diese stierartigen Ausbrüche einer verhängten, wo nicht bornirten Seele, diese Häßlichkeiten des Geistes heben den Zusammenhang zwischen ihm und uns wieder auf, da wir nur bei den Irrungen des geistig Edlen und Schönen brüderlich mitfühlen können. Die Shakspeare'sche Romantik hat viel Hinneigung zum Häßlichen. Nahm sie doch ihre Stoffe aus der Entartung einer seltsam verstrickten, mit den Naturbedingungen des ersten Daseins ringenden, mittelalterlichen Menschenwelt. Sie hat die häßlichen Elemente in Lustspielen zu den glücklichsten Effecten benutzt, aber sehr häufig in unerquicklichen Wag=

nissen fehlgegriffen, wo sie diese Elemente zu tragischen Wirkungen verwenden wollte. Ich brauche nur an die Scheußlichkeit des Timon, an die elende Bestialität der beiden Töchter im »Lear« zu erinnern und es bedurfte fürwahr der ganzen glorreichen Heiterkeit der classisch gewiegten Goethe'schen Poesie, um in deutscher Literatur jener, an Shakspeare genährten Richtung nach dem dämonisch Häßlichen ein wohlthuendes Gegengewicht zu geben.

Doch muß ich einlenken, um auf Marggraff's »Mackel« zu kommen. Kann das Element des absolut Häßlichen es nicht bis zur idealen Höhe tragischen Interesses bringen, so gibt es doch für dasselbe zwei Arten der Fassung, um es dichterisch zum Mittelpunct der Theilnahme zu machen. Die Mißform des Individuums kann uns durch die Güte des Herzens rühren. Oder sie erscheint in einer Beleuchtung, wo sie ergötzlich ist, komisch wirkt. Oder auch, die Darstellung macht es zu beiden Wirkungen geschickt, wie denn der komische Roman es sich nicht gern entgehen läßt, an seinen Figuren dies doppelte Interesse zu pflegen. Wie Marggraff über diesen Punct denkt, erfahren wir aus einer, statt Vorrede gegebenen Anmerkung. »Der Verfasser fühlt,« sagt er witzig, »wie gewagt es ist, einen häßlichen Menschen zum Mittel- und Schwerpunct eines Buches zu machen, während sonst in unseren Romanen die schönen Menschen und zwar in den ausgesuchtesten Exemplaren dutzendweis feilgeboten werden. Und doch liefert jeder Spaziergang auf den belebtesten Promenaden der belebtesten Städte den Beweis, daß die schönen Häute oder Schönhäute, — man verzeihe diesen durch das Analogon »Rothhäute« gerechtfertigten Ausdruck, — schwerlich die Majorität bilden, und man wird doch nicht etwa behaupten wollen, daß die Häßlichen von aller Romantik des Daseins ausgeschlossen werden müßten? Wer am liebsten im feinen Aether der Schönheit schwelgt, für prächtige Costüme, untadelhafte Taillen, künstlerisch gepflegte Locken in das Feuer und den süßen Tod der fashionablen Begeisterung geht und sich durch das in unseren Romanen so reichlich ausgegossene Schönheitswasser nur an fleckenlose Stirnen gewöhnt hat, für den schrieb der Verfasser nicht; er schrieb vielmehr Stunden der Andacht für Häßliche und nahm die Wirklichkeit, wie und wo er sie fand, zu

seinem bescheidenen Vorbilde.« Wie und wo er sie fand? — Entschlüpfte dies dem Verfasser vielleicht als Abstraction und Gewinn aus Boz? — Nun, für die Annahme, der komische Roman dürfe die Trivialität und Misère, wie und wo er sie finde, zur Darstellung bringen, spricht, wenigstens was Boz betrifft, der Reichthum eines ausgesuchten Pöbellebens, wie es der englische Autor bei seinen energischen Griffen gleich zur Hand hat, es mit kecken Blicken nur aufzufassen, zu copiren braucht. Der deutsche komische Roman findet das nicht so vor in grotesken Massen, hat nicht, will er copiren, solchen Absud von auserlesener Gemeinheit vor sich, kann also nicht so naiv höllenbreugheln und bozen, oder er müßte denn bei dem Mangel großer Residenz- und Pöbelstädte sich auf nationalem Grund und Boden mit Schwächlichkeiten und Kleinigkeiten begnügen. Aber Schiller läßt schon seinen Franz Moor, um ihn imposant zu machen, beten: Herr, ich habe mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben! Ganz mit Fug und Recht; denn das moralisch Häßliche muß wenigstens stark sein, wo es nicht groß sein kann; die beiden Fälle ausgenommen, wo es rührt oder komisch wirkt. Für diese beiden Fälle benutzt es die Behandlung des Darstellers zu wirklich künstlerischen Zwecken, und der komische Roman hat in Deutschland an nationalen Elementen eine Fülle von Gemüthlichkeit und Philisterthum, um ohne die crasse Gemeinheit der englischen Volkshefe richtige und bedeutende Wirkungen zu erzielen. Die Äußerung Marggraff's, er wolle Stunden der Andacht für Häßliche schreiben, erweist in ihm das durchaus richtige Bewußtsein, wie denn Marggraff's Äußerungen immer auf das Richtige losgehen, selbst wo sie wie aus einer Art von Scheu und Schwanken es nicht in gerader Linie festhalten wollen. Jener Ausspruch beweist, daß der Autor weiß, was mit der Mißgestalt seines Helden anzufangen sei; er rührt uns durch Mackel's Herzensgüte; er stellt ihn andererseits so, daß der Kobold entweder witzig wird oder Anderen zum Witz verhilft. Die Elemente eines kleinstädtischen Lebens und einer moralischen Verworrenheit in der Familie selbst machen die richtigen Decorationen für den Knaben Johannes, der von der schönen, coquetten und frivolen Mutter um seiner Mißgestalt willen gepeinigt wird. Die Scenen seiner Kindheit sind vortrefflich gehalten;

wir erleben die Zustände und werden heimisch in dieser Welt, die dem Knaben zu seinem eigenthümlichen Werden den Stempel aufdrückt. Wir stehen endlich mit ihm am Rande des schäumenden Baches, in dessen Wellen ein kühler Tod für die Qual des gepeinigten Lebens Erlösung winkt. Johannes ist sich selbst zum Widerwillen geworden, weil ihn alle Welt als eine Mißform verabscheut, und ein Sprung in den Mühlbach erlöst ihn leicht von sich selber. Nur der Gedanke, sein freiwilliger Tod werde als unmittelbare Folge der so eben ihm widerfahrenen Mißhandlung der schönen Mutter zur Last gelegt werden, hält ihn zurück; sein gutes Herz triumphirt also über sein Mißgeschick und knüpft ihn wieder an's Menschenleben fest. Inzwischen hat ein gutes Herz doch auch seinen Stolz; Johannes kehrt nicht in's elterliche Haus zurück, sondern sucht beim alten Onkel Blinzing eine Zuflucht. Der alte Sonderling Blinzing ist ein nomineller Onkel in der Familie Mackel. Zu Madame Mackel, die früher in der Residenz als ledige Person einem vornehmen Staatsbeamten zur angenehmen Ausfüllung seiner Nebenstunden behülflich gewesen, muß Blinzing in einem besonders anzüglichen Verhältniß gestanden haben; denn als er sich im Provinzialneste ansiedelte, wo sie auf Verfügung der oberen Götter auf Erden an den jungen blonden Regierungsrath Mackel verheirathet wurde, und als er zum ersten Male vor ihr erschien, sehr höflich that, aber boshaft war, da hatte sie gezittert und einen schwarzen Fleck der Erinnerung vor Augen bekommen. Bei alle dem ist Blinzing für die Dame Mackel unentbehrlich geworden, ja er hat durch ein Darlehn zur Bestreitung üppiger Bedürfnisse die ganze mackelige Familie gleichsam in Händen. Wie nun der Knabe Johannes zum Onkel Blinzing kommt, an jenem stürmischen Abend, der über sein Kinderleben entschied, sitzt ein alter Stelzfuß bei ihm, ein Schwadroneur vom siebenjährigen Kriege, der nunmehr über Bonaparte und die Franzosen lärmt. — Diese Figur ist nicht neu, ist eine von denen, die das Lustspiel schon so mannichfach abgebraucht hat, aber sie ist richtig benutzt, fleißig und vortheilhaft ausgeführt, während die Figur des alten Blinzing selbst den Anspruch auf Eigenthümlichkeit mit Glück durchsetzen wird. So ein alter bissiger Heimchenfänger, wie ich ihn nennen muß, ist noch nicht da gewesen, und

es bleibt zu bedauern, daß die später erfolgende Enthüllung seines frühern Lebens, sowie seines Verhaltens zur Dame Mackel dem Autor verunglückt ist. Es kommt nämlich schließlich heraus, daß das coquette Weib seinen Sohn, einen Fähnrich von der Garde, ruinirte. Sie fesselte ihn und vergeudete all' sein moralisch und reelles Hab und Gut in dieser Neigung. Wäre Blinzing selbst ehedem ein Liebhaber der freien Dame in der Residenz gewesen, die Sache hätte ein besseres Schick und unser Vermuthen ginge nicht fehl. Der Roman geht überhaupt im weitern Verlauf hin und wieder fehl. Mit den bewegten Scenen aus Johannes Kindheit nimmt die Zeugungskraft des Poeten fast ein Ende. Es ergeht dem Autor hier wie in seinen »Gebrüdern Pech.« Diese meine Wahrnehmung kann keine zufällige, keine nur subjectiv gültige sein, da sie sich bei dem zweiten komischen Roman Marggraff's so bestimmt wiederholt, und am Buche selbst sich so genau abscheiden ließe, was der Poet und was der witzige Kritiker daran gearbeitet. Mit dem Abschluß der Kindheitsepoche geht dem Darsteller die Poesie aus. Er führt sein Thema als witziger Beobachter weiter, begleitet als solcher den Helden, der aus dem väterlichen Hause davonläuft, auf die Wanderschaft in die weite Welt; Johannes wird Gymnasiast, herumziehender Komödiant, Schriftsteller, — und in allen diesen Sphären weiß der Autor sehr viel Treffendes, Hübsches, er hat oft die besten Einfälle; aber er ist hier fast ganz auf den Standpunct der kritischen Beobachtung getreten, er läßt auch uns nur beobachten, statt erleben, was er uns vorführt, — und hierin liegt der Unterschied zwiefacher Darstellungsweisen. Es muß mit dem absolut komischen Roman ein eigen Ding sein. Der Humor ist ein flüssig Wesen, der Spiritus geht gern aus und Phlegma bleibt zurück. Jean Paul hat dann für diese Steppen, wo der Genius erlahmt, seine großen Zwischenlagen voll sterneglänzender Sentimentalität, seine Stapelplätze, wo er den großen Marktwagen seiner gelehrten Collectaneen umstülpt. Boz portraitirt die an Furchtbarkeiten unerschöpfliche Verworfenheit der Kellerregionen seiner großen Weltstadt und wird als Sittenmaler wichtig, wo ihm die Erfindung ausgeht, während unser deutscher Roman in solchen Pausen so ziemlich auf dem Trocknen sitzen bleibt. Das ganze Buch ist

in einem gereizten Styl geschrieben, und diese gereizte Stimmung bringt es zum Witz; allein Witz und Satyre machen noch nicht den komischen Roman, wenn die Schöpferkraft es nicht zu wirklichen Scenen bringt, die der Poet erleben läßt, der kritische Beobachter nur bespricht. In der Kindheit Mackel's ist jenes der Fall, aber wir werden nicht mehr mit ihm Gymnasiast, gehen nicht mit ihm unter die Komödianten, lassen uns nicht mit ihm vom Buchhändler Quisel zu Räuberromanen engagiren. Warum das nicht? Sind wir doch ganz und gar betheiligt, als der Junge Hans Schläge kriegt, als er am Mühlbach steht, als er zum Onkel Blinzing läuft und Soldat werden will, als er die Flöte bläst und in Gestalt der alten Jungfer ein mitleidiger Genius ihm die blassen Wangen streichelt. Schauspieler und Schriftsteller werden wir nicht mit ihm. Woran liegt das? — Wir könnten sagen, der Darstellung fehlten sogar die moralischen Nöthigungen zu diesen beiden letztgedachten Lebensschritten, und dies ist allerdings ein grober Verstoß in Marggraff's Roman. Beantwortet ist aber die Frage damit noch nicht; die Antwort gehört vielmehr zu dem Unsagbaren, zu den Geheimnissen des dichterischen Schaffens. — An interessanten Beobachtungen, an productiven Einfällen ist das Buch, wenn nicht jederzeit neu, doch bis an's Ende reich; zu fertigen, vollen, lebendig ausgearbeiteten Menschengestalten bringt es die Darstellung im weiteren Verlauf nicht in gleichem Maße. Der alte berliner Wetterbeobachter ist glücklich angelegt, entschädigt aber nicht für den dürren Entschluß, den komischen Jungen nach Berlin auf's Gymnasium zu schicken, wo der Humor nichts zu suchen hat. Das Komödiantenleben ist nicht intim, nicht kräftig genug erfaßt. Madame Schnofel, die in Jamben und Sentimentalität überfließende Directrice, der buckelige Director reichen nicht aus, um den Trödel zu Mutzenstapel lebhaft in Scene zu setzen. In der Schriftstellerlaufbahn stößt Mackel auf einen Journalisten, in welchem der Autor die angewandte Praxis der absoluten Philosophie witzig carikirt. Der Schluß des Romans hat manche guten Anflüge. Der letzte Wille des Onkels Blinzing erinnert, nicht zu seinem Vortheil, an das Jean Paul'sche Testament, ist aber ergötzlich, noch mehr die Todesart des alten Sonderlings. Felix Waldner, eine im Roman herumlaufende Figur, die einen

Auswurf moderner Zeitconflicte abgibt, ist zu dürftig liniirt; die Erklärung, die das jederzeit verständige Bewußtsein des Autors gibt, die Züge zu Waldner's Lebenswandel seien aus den fliegenden Blättern des wirklichen Lebens abgeschrieben, entschuldigt nicht, da Misère und Demoralisation, wollen sie sich uns darstellungswerth zeigen, entweder imponiren und schrecken, oder komisch wirken sollten. Das weibliche Wesen, das an jenen Verbrecher geknüpft ist, kann man eben so wenig für eine fertig ausgeführte Figur nehmen; dagegen sind die Bemerkungen des Autors, als die sündhafte Komödiantin die gefallene Ophelia spielt, sehr ergreifend und wirksam. — Die letzten Erlebnisse der »häßlichen, aber doch ehrlichen Haut« gleichen die Unbill früherer Schicksalsfügungen gemüthlich aus.

9.

Ernst Willkomm.

1837.

Willkomm's Civilisationsnovellen könnten einen verführen, wieder auf allen Vieren zu kriechen. Sie sind sehr schmerzliche Geburten des raisonnirenden Zeitgeistes. Der unglückliche Zeitgeist fühlt seine Confusion, allein er irrt, wenn er glaubt, durch Reflexion sich und seine Zeit aus dem Wirrwarr retten zu können. Einem Volke hilft nur die Thatkraft, nicht die Grübelei der Empfindung über gedrückte und beklommene Zustände hinweg. Willkomm hat sich mit viel Erbitterung und mit schmerzlichen Gefühlen der Zeitideen bemächtigt, seine Phantasie ist sogar schöpferisch im Reflectiren. Allein die Phantasie soll gestalten, eine Welt, ein lebendiges Leben schaffen, Willkomm's Phantasie ergeht sich zu weit im Raisonnement, und eine Phantasie, die raisonnirt, lügt sich allerlei vor und wird ohne Noth hypochondrisch. Diese Civilisationsnovellen sollen Spiegelbilder der Zeit sein, welche die Reflexionsstoffe eines im Widerstreit mit sich selbst befangenen Jahrzehends reproduciren. Hierbei liegt noch außerdem die Gefahr nahe, daß die augenblicklichen Stimmungen der Zeit zu unmittelbar, zu unreif in die Erfindungen der Novelle mit hinübergenommen werden. Die deutsche Lyrik und die deutsche Novellistik fangen an, Zeitungsneuigkeiten in ihre Sprache zu übersetzen. Damit hilft man aber dem werdenden poetischen Deutschland, fürcht' ich, nicht auf. Die Lyrik kann Unmittelbares geben, die Eindrücke subjectiv und so zu sagen brühwarm wieder loswerden. Aber wenn die Novelle die Ereignisse des Tages blos in's Mährchenhafte zieht, die Debatte wiederkäuet, so schwächt sie die Interessen nur ab, entzieht der

Wirklichkeit die Kraft. Wollen auch die Poeten noch raisonniren, so geht uns der Athem aus. Der Poet, hoffen wir, soll uns durch die Kraft der Erfindung, durch die Erhebung seines Gedankenfluges vor dem Bankerott des Zeitraisonnements bewahren, die Ideen des Jahrhunderts, welche die Poesie aufzunehmen hätte, sollten uns von der Misère des Jahrzehends befreien: statt dessen bringt uns die Novelle den Aufhub dessen, was der Zeitgeist auf der Table d'hôte stehen ließ, der schlechte Zeitmagen nicht mehr mochte. Will uns der Poet diese Überbleibsel von der Tagestafel mit allerlei possierlichen Seltsamkeiten würzen, so macht er das Gericht dadurch keineswegs schmackhafter. Über diese Maxime, aus dem Raisonnement über die Zeit Novellen zu machen, wird Willkomm's Production hinwegkommen, sie ist zu rührig, um hierbei stehen zu bleiben; auch bezeichnet der Verfasser damit nur einen Übergang in seiner Entwickelung. Allein in seiner Novellendichtung liegt noch ein anderes Gebrechen. Willkomm scheint sich zu den Schriftstellern zu rechnen, welche die Poesie nur als Mittel zu einem Zwecke gebrauchen. Mit dem Menschenleben, das er schildert, mit den Verhältnissen, die er erfindet, will er etwas beweisen. Dadurch hören seine Figuren auf, menschliche Wesen zu sein, sie sind Automaten seiner Absichten. Hierin liegt die ganze unschuldige Verirrung dieser Novellistik. Alle diese Wesen, die Willkomm in seinen Civilisationsnovellen als Vertreter der Zeitrichtungen reden läßt, diese sinnlos Vornirten der alten und diese maßlos Verzückten der jungen Zeit, diese rücksichtslosen Unnaturen sind nur möglich, wenn man sie nicht für Menschen nimmt. Denn, Gott sei Dank! Menschen waren und sind nie so schauderhaft verworren, als es uns hier die Dichtung glauben machen will. Der Autor wollte Satyren auf seine Zeit liefern. Man denke nicht, daß ich Pfeffer und Salz nicht möchte; die Satyre muß erst noch erfunden werden, die mir zu scharf vorkäme. Allein der Satyriker hat sich hier schrecklich geirrt: statt uns in die Familie, in den Salon, in das Volksleben zu führen, führt er uns in's Wachsfigurencabinett, und sagt: schaut mal her, wie die Zeit sich ausnimmt, so steht's mit Euch, so lösen sich die Bande des Lebens, so weisen sich Jung und Alt die Zähne! — Wer kann, wer darf hier sympathisiren!

An diesen Fratzen hat die Gesellschaft, das Menschenleben keinen Theil. Willkomm hat Talent zur niederländischen Komik, das könnte man aus der ersten Novelle: »Dioramenbilder« herauslesen, vielleicht hat er sogar Talent zu einem novellistischen Hogarth. Mit diesem Vielleicht thu' ich ihm, wie ich glaube, eine nicht geringe Ehre an, denn dieser Maler der Menschenwelt, der mit dem Pinsel Zeitbilder schrieb, war ein großer satyrischer Poet. Mit den Civilisationsnovellen hat unser Autor aber nur gezeigt, was für Abirrungen des Geschmackes auf diesem Gebiete möglich sind. Die Verirrungen in der Ideenwelt seiner Zeit kennt Willkomm, aber es steht sehr gebrechlich mit seiner Kenntniß der Menschenwelt. Dieses Gewühl von Seltsamkeiten, das Widersinnige in den Verhältnissen der Personen zu einander, dies Übermaß des Unmöglichen in den Situationen, die seine Figuren einnehmen, alles dies läßt sich auf keine Weise rechtfertigen, es läßt sich nur erklären, wenn man diese angeblichen Vertreter der alten und neuen Zeit als Automaten ansieht, die der Dichter mit grausamer Erbitterung hin- und herschiebt. Der Verfasser raucht und dampft im Schweiß seines Eifers und bläst den Maschinen seinen Athem ein; nun sprühen und schlagen auch diese um sich, und so geht es eine Weile fort, bis Alles in Ermattung endigt. Diese Figuren in »Herz und Geist« sind sehr beredt, sie sprechen oft halsbrechend, oft aber wirklich mit Schwung und Phantasie, und auf das, was sie sagen, kommt es dem Verfasser auch in der That blos an, er will mit diesen Figuren Abhandlungen in die Welt schleudern. So scheint es, und so ist es. Die eine Abhandlung enthält eine sittliche Empörung der alten Zeit gegen die neue, er nennt diese Abhandlung »Geheimerath Anastasius«. Diese Abhandlung schickt der Verfasser auf die Reise, sie tritt eine Wanderung durch Deutschland an, kommt nach Frankfurt, München, Wien, und stößt nun überall auf andere Abhandlungen, die sie widerlegen sollen. Dies sind die Reflexionsausbrüche des neuen Zeitalters über Eisenbahnen, Emancipationsfragen u. dgl. Diese oft mit vieler Phantasie geschriebenen kritischen Aufsätze hetzt nun der Verfasser gegen einander zu einem dialektischen Proceß, aus dem aber nichts hervorgeht als eine schließliche Ermattung aller Kräfte. Und was das schlimmste ist, diese lebendigen Aufsätze,

die mit kritischer Schärfe gegen einander wüthen, nennt Willkomm Vater, Kinder, Enkel. Selbst die kleinsten Buben verhöhnen auf empörende Weise den alten Großvater, weil er das alte Deutschland vorstellt und von den Ideen des neuen Jahrhunderts nichts wissen will. Diese gegenseitige Zerfleischung der Familienmitglieder ist wahrhaft entsetzlich, eine solche sociale Hundekomödie ist unerhört. Dergleichen ist als Gegenwart wie als Zukunft falsch, wir bedauern Jeden, der so häßliche Träume hat, ist es ein Poet, der seine hypochondrischen Träume für Lebensgemälde ausgibt, so zerschlagen wir ihm ohne Schonung diese falschen Bilder. — Man hat über die Zukunft, der unsere Gegenwart den Arm bietet, schon viel Trübes ausgeklügelt. Niebuhr's umflorte Ahnungen gingen auf eine Demoralisation der germanischen Völkerwelt, der kluge Schleiermacher wurde weich und traurig, wenn er sich die Zukunft dachte, wo man vergeblich nach den Tugenden des Familienlebens fragen würde. Aber die Jugend hat uns bisher noch immer vor den Hypochondrien des Alters gerettet, Anastasius Grün malt uns als Zukunft sogar einen goldenen Frieden, eine Versöhnung der aufgestörten Elemente, eine Vereinigung aller Kräfte zum Heil der kommenden Geschlechter. Und in der That, wenn wir eine neue sociale Ordnung anstreben, so kann es nur das Einfachste, das Gesundeste, es kann nur eine klare Wiedergeburt der Natur sein, was wir in's Auge zu fassen haben. Die harmlose Kraft der ewig guten, von Uranfang liebevollen Menschennatur, diese Ursprünglichkeit, die von der Gewalt des Herkommens, vom Fluch der Satzung niedergehalten wurde, diese zeichne uns der Poet, wenn er der Zeit aufhelfen, der Menschheit den Glauben an das Menschliche erhalten und erfrischen will. Solche armselige Barbareien der Kinder gegen die Eltern erfinde uns der Dichter nicht in so engen Kreisen der socialen Gewöhnlichkeit. Hat er den Drang, dies Unglück, diese Empörung der Jugend gegen das Alter zu schildern, so gehe er hinaus in die Weltgeschichte und male es als eine Tragödie des Menschengeschicks im Gewühl der Völkerrevolution, wo ein großer Gedanke die Persönlichkeiten zwingt, die kleinen Freuden des Lebens in die Schanze zu schlagen, um auf Gräbern den Thron eines neuen Jahrhunderts zu eröffnen.

1839.

Willkomm hat einen eigenen Trieb, die kleinen Züge der Mystik des Naturlebens zu belauschen. Man erinnert sich seines »Geisterfühlers«, wo sich diese Richtung zu breit machte; aber auch im Drama »Erich« schilderte er, wenn mir recht ist, einen Geistesirren, der eine Art Heimchenfängerei treibt. In seiner Skizze: »der Seher des Todes«, macht sich dies Element der Willkomm'schen Muse vorherrschend geltend. Die Skizze gehört in die Reihe seiner böhmisch-lausitzer Grenzbilder, und gibt eine Parallele zu der schottischen Sage vom »zweiten Gesicht«. Im Belauschen solcher kleinen geheimen Falten des Naturlebens zeigt Willkomm, wie gesagt, viel Talent. Die Beziehung der Menschen zu einander zeichnet er weit weniger sicher, als den Rapport zwischen Seele und Natur. So hat er hier seinem Uhrmacher, der die Gabe, den Tod überall zu wittern, in sich cultivirt, einen profan orthodoxen Alltagsmenschen an die Seite gestellt, aus dessen Widerspruch weder eine erkleckliche Logik, noch die bezweckte poetische Wirkung hervorgeht. Die Unterhaltung zwischen beiden verwischt mehr das Thema, als daß uns die Gegensätze beider Naturen klar heraussträten. Der Widerpart des Mystikers mußte ein radicaler Skeptiker sein, der durch die Wendung der Ereignisse plötzlich erschüttert, über seinen Zweifel an dem geheimen Ineinanderweben räthselhafter Einwirkungen zwischen Natur- und Seelenleben selbst irre wird. So hätte sich die Skizze dialektisch und poetisch gehoben und gelöst.

1840.

Byron, diesen dämonischen Menschen mit der großen Lyrik im Herzen, im Roman darzustellen, könnte nach erstem Bedenken als ein Wagniß ungewöhnlicher Art erscheinen. Inzwischen durften sich vielleicht nicht geringere Bedenklichkeiten erheben, um William Shakspeare, den dramatischen Heros mit der tiefen Stille seiner simplen Persönlichkeit, im Roman figuriren zu lassen, und Heinrich Koenig hat die Person des großen Dichters so glänzend und sinnig novellistisch in Scene gesetzt, daß wir in dieser epischen Vermittelung des Romans des Dichters Wollen

und Streben, William's dichterische Eigenheiten, Maximen und Stimmungen zu vollen Erlebnissen des Menschen erwachsen sehen, so daß sein inneres Leben an seinem äußeren klar wird. Die moderne Novellistik hat sich nun einmal zum Ziel gesetzt, all unser Wissen und Fühlen als Erlebniß hinzustellen. Der Novellist Byron's hat für sein Thema dieselbe Aufgabe. Stößt er hier auf eine unsäglich schwimmende Gefühlswelt in seinem Helden, wodurch ihm allerdings eine bedeutende Schwierigkeit erwächst, so entschädigt ihn dafür der glänzende Reichthum an Gestalten, in deren Wirbelkreis sich sein Held mit dem Blutdurst der Genußsucht stürzte, und der mannigfachste Wechsel in äußerer Staffage, die bedeutsamsten Localitäten in den Zuständen unseres Jahrhunderts nehmen den Lord wie einen Liebling auf, als wollten sie ihn mit Schätzen überladen und ertödten. Byron als Jüngling auf Newstead-Abtei, in deren Nähe seine erste Blume im Morgenglanz der Liebe blüht, — welch' ein Stoff zu einer balladenhaften Novelle! Byron mit dem ersten Todesschmerz in der Seele, mit dem ersten tödtlichen Überdruß am Occident, auf den Boden des Orients versetzt, — welche Situationen, um das metaphysisch zernagte, durch die Coquetterien der Gesellschaftszustände unterwühlte Europa mit der gesunden Üppigkeit des Morgenlandes in Gegensatz zu stellen. Byron in London, in einer Ehe ohne Liebe, in der Gesellschaft, die dem Genie den Boden des Daseins heimlich untergräbt, wäre schon allein Stoff genug für einen modernen Roman. Byron in Venedig, wo er seinen »Don Juan« erst lebt, um ihn zu schreiben, — welch' Thema für den Pinsel eines Heinse-Ardinghello! Ferner in Ravenna, als Carbonaro, in die politischen Gedankenstoffe des Jahrhunderts getaucht, während er an der Seite der Gräfin Guiccioli zum ersten Male wieder vom Gefühl der Heiligkeit der Liebe beglückt wird! In diesem Umgange adelt sich seine Leidenschaft wieder und ein großer Weltzusammenhang in jener politischen Verbindung läßt den dämonischen Jünglingsschwärmer zum Manne seines Jahrhunderts reifen, als welcher er, nach abermaligem Schiffbruch aller seiner Pläne und Gefühle, in Griechenland den Heldentod sucht und findet. Trotz der Unfaßlichkeit seiner innern Gestalt, weil sie weder fertiger Charakter, noch geschlossene Intelligenz ist, und

von der Lyrik der Stimmungen auf- und abgetragen wird, kann Byron mit der äußerst pikanten Färbung seiner Mischung von Faust und Don Juan sehr wohl als ein auserwählter Vertreter seines Jahrhunderts genommen werden. Der Apparat zu seinem Lebensgemälde ist, wie gesagt, eher überreich, die Staffage kann dem Biographen nicht glücklicher geboten werden, und wenn seine Person uns zu nahe steht, um sie uns objectiv zu machen, so ist doch der Boden, auf dem er erscheint, London, Venedig, Griechenland, fern genug und in eine Romantik gestellt, die der Erfindung des Poeten alle Möglichkeit bietet, um die Fäden ganz frei und selbstständig zu knüpfen. Kurz, der Stoff ist der üppigste, auf den die Novellistik stoßen kann, obschon das Gefühlsleben eines dämonischen Lyrikers nicht leicht plastisch zu machen ist. Der Roman, der dies unternimmt, muß um desto mehr die Gruppirung um die Figur des Helden fest, sicher und wirklichkeitsvoll gestalten. An der Umgebung, an den Wirkungen auf Andere, muß Byron's Wesen klar werden, so wie Faust, der immer auch mehr ein Inbegriff von Ideen ist, uns erst an Gretchens lebensvoller Wirklichkeit zur individuellen Person wird. An Byron's Herzen lag mehr als Ein Gretchen, eine ganze Galerie von Frauengestalten umgab, bald enger, bald in weitern Kreisen, den seltenen Mann, den sich die Dämonen und die Grazien zum Liebling erwählten. Jene Mary zunächst, der »Morgenstern von Anneslehhall,« der seinem Jugendherzen leuchtete; in Albanien griechische Gestalten, die er sich aus dem Gewühl eines abenteuervollen Lebens eroberte, in Venedig jene wunderbare Fornarina, die Gräfin Therese Guiccioli. Gelingt die Zeichnung dieser Weiblichkeiten, weiß uns die Romandichtung die Lieblingsneigungen dieser sehr verschiedenartig gestalteten Individualitäten zu wahrhaften Erlebnissen zu machen, so wird auch Byron's Natur damit zur plastischen Person, und die Schwierigkeit, aus den gähnenden Elementen seines Fühlens, Denkens und Wollens eine wirkliche Gestalt heraufzubeschwören, ist überwunden. — Wie hat nun Willkomm sich in diesem überreichen Stoff zurecht gefunden? Koenig wählte sich aus Shakspeare's Lebensaltern den Moment seiner blühenden Manneskraft, die Stufe seines vollen Glücks als Mensch und Dichter, wo sich ihm eine Gestalt entgegendrängt, aus deren Neigung

ihm die üppige Lust seiner Komödien erwächst; das Zeitalter steht dann in trefflichen Gruppen um ihn. Auch Meister Tieck zeichnete den Dichterheros in bestimmt geschlossenen Momenten, auf der Stufe des Kindes, auf der Stufe des ersten scheuen Jünglingsalters. In einem andern Meisterwerke, wo er ebenfalls ein großes Dichterleben zum Thema nahm, gab er die letzten Entwickelungen der poetischen Persönlichkeit, faßte Camoens auf der absteigenden Lebenslinie und recapitulirte, was aus seinen frühern Schicksalen zur Ergänzung des vollen Gemäldes diente. Weder Tieck noch Koenig hat seinen Helden in allen Lebensmomenten hinter einander aufzufassen versucht, und diese Selbstbeschränkung ist künstlerische Weisheit. Willkomm hat das Schwerere unternommen, er hat seinen Helden in fortgesetzt laufender Lebenslinie von Anfang bis zu Ende festhalten wollen und seine Darstellung Byron's ist eine Biographie geworden, an der nicht blos der Leser, auch der Pinsel des Darstellers sichtlich ermüdete. Die erste Novelle ist ein schönes Novellenbild, Byron als Knabe ist als beginnende Gestalt sehr gelungen, Mary ist eine Individualität, das Verhältniß beider in ihren Stimmungen zu einander ist von dem Erzähler als ein wirkliches Erlebniß hingestellt. Sämmtliche übrigen Beziehungen Byron's zu den oben genannten weiblichen Figuren sind von Willkomm nur berichtet, wie der Biograph, wenn er sich zugleich Raisonnement erlaubt, es zu liefern weiß. Selbst wo sich Ungeheures ergibt, wo jene Fornarina, von Liebesqual gefoltert, sich in den Canal stürzt, übersteigt die Darstellung nicht das Maß des Berichterstattens. Die pikantesten Männerfiguren, Shelley, Fletcher, Ali Pascha, Trelawney, sind höchstens Silhouetten, keine Ölbilder. Hierin liegt der Unterschied zwischen dem, was der Biograph, und was der Romandichter zu liefern hat. Ich läugne nicht das Verdienst breiter biographischer Mittheilungen aus dem Seelenleben, somit läugne ich auch nicht das Verdienst der Willkomm'schen Arbeit um Byron's Verhältnisse und Zustände; aber es kommt darauf an, sich klar zu machen, was der Roman kann und soll. Wer Willkomm's sehr glückliche »Grenzwanderungen« liebgewann, kennt ihn hier nicht wieder. In jenen kleinen Bildern ist oft so viel Emsigkeit im Einzelnen, so viel sorgfältige Stetigkeit, um eine Ansicht an der

Thatsache, nicht im Raisonnement, sondern als Ereigniß hinzustellen; in dem großen Dichterleben dagegen eine Flüchtigkeit, die über die schönsten gegebenen Situationen hinwegeilt, von Punct zu Punct schweift, ohne den Werth eines großen Menschenlebens an irgend einer Stelle zu begreifen, ohne die Aufgabe der Kunst zu erledigen, die selbst an einem Steine so lange mit den Lippen hängt, bis er als fertige Gestalt vom Postamente steigt und von seinem Dasein lebendiges Zeugniß gibt. Ich muß es als verfehlte Manier bezeichnen, seinen Helden wie auf der Reise zu begleiten, ihn blos zu beobachten, statt ihn zu schaffen und selbstkräftig sich selbst vertreten zu lassen. Hieraus erwächst eine Monotonie, der sich auch die rüstigste Darstellungskraft nicht entwinden könnte.

1841.

Willkomm's Heimath ist die Grenze zwischen Sachsen und Böhmen. Dort ist Willkomm Herr aller Elemente, wie seine »Grenzwanderungen« bekunden, die offenbar das Beste sind, was seine phantasiereiche Feder leistete. Er gehört auch als Poet einer Grenze an, der Grenze zwischen Wachen und Träumen. Darum ist er an Mährchen productiv. Seine Mährchenpoesie athmet aber keine Feen-, keine Elfenluft, sie ist meistens eine unerquickliche, gespenstische Koboldwelt, wie sie die halbböhmische Gebirgsnatur seiner Heimath erzeugen mag. Nächst dieser Grenze, wo das Wachsein von einer hereinragenden Geisterwelt beschattet wird, liebt unser Autor auch das somnambule Element in den Krankheitsstoffen des menschlichen Gemüthes. Was sich in seinem »Traumdeuter« als Beitrag zu Justinus Kerner's und Eschenmayer's Krankenliteratur der deutschen Gemüthswelt vorfindet, ist zwar weder Neues noch Überraschendes, gehört aber wesentlich dieser unsichern Sphäre an, obschon hier bei Willkomm das klare Bewußtsein im Kampfe mit den Elementargeistern des menschlichen Naturlebens sich tapfer wehrt und sperrt. Um diesen Kampf handelt es sich im Roman. Das Thema ist bedeutend, weniger die Gestalten, die es als lebendige Menschen durchführen sollen. Der Prälat ist mehr Schwätzer als Denker oder Schwärmer; er überzeugt in einer großen Scene seine Zuhörer von der Macht der Träume, weil

es diesen an Esprit fehlt, ihn zu widerlegen; der Leser bleibt kalt und unergriffen. In der Zeichnung des Baron Otto vermissen wir das Geschick, eine Figur aus der Gesellschaft richtig hinzustellen. Die Frauen sind zu wenig wirkliche Wesen. Die Art und Weise, wie z. B. Rosalie und der Prälat sich zu einander stellen, ist durchaus unwahr. Sennenbinder, ein curioser Gebirgsmensch, ist dem Dichter eigenthümlich. Man vermuthet freilich nach dem, wie er sich ankündigt, ein bedeutenderes dämonisches Element in ihm; der Autor täuscht uns, indem er uns einen Mephistopheles wittern läßt, ergötzt uns aber doch mit seinem wunderlichen Kauz. — Sehr glücklich sind die Partien des Buches, wo der Autor über sein Thema, das halbwache Traumleben der Seele, reflectirt; hier ist auch Willkomm's Sprache bedeutend, seine mitunter etwas lose und lockere Prosa hebt sich, schließt sich und ist hier vom warmen Hauch poetischer Stimmung beseelt.

10.

A. von Sternberg.

1839.

Schriftstellernde Frauen geben in ihren Büchern nichts weiter als eine Meinung des Herzens. A. v. Sternberg ist in der Literatur eine Meinung der Gesellschaft. In seinen Novellen producirt sich weder ausschließlich das Talent mit seinen neuen Entwürfen, noch gibt ein Charakter sein Glaubensbekenntniß, noch eifert ein Priester, um seine Religion zu verkünden. Alles das liegt versteckt im Autor Sternberg, aber diese Elemente kommen nicht frei zur Entfaltung, so wie es im Salon zum Ton gehört, alle frei erschlossene Individualität, die der Charakter oder ein Talent, ein religiöses Gefühl, oder ein politisches Wissen ausgeprägt hat, mäßig abzudämpfen, um das bequeme Niveau des Verkehrs nicht aufzuheben. Es würden nur Capricen sein, die A. v. Sternberg verführen könnten, als einzelne Gestalt sich fester zu bestimmen, und die Function aufzugeben, Organ für eine Sphäre der Gesellschaft zu sein. Die Wahrnehmung kann nicht entgehen, daß das Talent von heute ganz anders zur Welt steht, als in früheren Literaturepochen. Damals gab es eine Literatur großer Einzelheiten, Offenbarungen großer Einsamkeiten, an denen sich eine Gemeinde heranbildete. Heutzutage muß das Talent weit mehr der Welt dienen, und hat nur Geltung, je nachdem es für diese oder jene Lebenselemente Organ ist. Denn so weit ist die Gesellschaft bereits, ihre literarischen Abgeordneten zu haben. Eine Menge

schreibender Federn sind nur so zu betrachten, indem man wahrnimmt, daß eben das Publicum selbst literarisch wurde, und die allgemeine Bildung auch die Befähigung und die Berechtigung zu öffentlicher Mittheilung allgemein erlangt hat. Dazu kommt, daß die höhere Gesellschaft von heute nicht blos die Mode hat, geistvoll zu sein, wie Herr v. Sternberg in seinem »Kallenfels« einmal hinwirft, sondern das Bedürfniß, die Nothwendigkeit fühlt, sich mit den Stoffen des drängenden Lebens zu füllen. Der Begriff der Vornehmheit ist lächerlich geworden, wenn er nicht über die Mächte der Gefühlswelt zu verfügen weiß, die Schätze des Geistes nicht sein eigen nennt, für die große Sache des Lebens nicht empfänglich ist. Ganz klar steht das leider nicht geschrieben in A. v. Sternberg's Schriften, aber sein literarisches Ich bewegt sich doch im Luftzuge dieser Ergebnisse und äußerlich auf einem Boden, der lange Zeit hindurch die auserlesenste Werkstätte der deutschen Geister war, und gegen dessen poetischen Höhepunct Berlin und Wien bei ihren mehr wissenschaftlichen, geschichtlichen und zugleich eitel weltlichen Anforderungen lange Zeit zurückstanden. Einen Schritt im Bewußtsein weiter, und der Autor Sternberg würde selbst den Begriff des Adels anders construiren. Ein Herr v. Armin vertritt in seinem »Kallenfels« die Nothwendigkeit der Aristokratie, kann sie aber nur in den österreichischen Zuständen möglich finden, weil hier das Privilegium auch äußerlich der Bevorzugung zu Hülfe kommt, während in Niederdeutschland kein Adel mehr vorhanden sei. Ich weiß nicht, ob man das sagen kann. Wenigstens ist Aristokratie in Niederdeutschland, im Adel, der auf die Bedürfnisse des modernen Staates einging. Allerdings ist der Landadel heruntergedrückt, seit Aufhebung der Steuerlosigkeit und seitdem der Kaufmann und Fabrikherr den Gutsbesitzer überflügelt. Was als Junkerthum übrig blieb, ist ohnmächtig. Der Adel ist verloren und vernichtet, sobald er sich in den neuen Lebenselementen nicht geltend zu machen weiß. In Preußen ist er militairisch oder büreaukratisch, er geht in das Bedürfniß des Staatslebens ein und hat freilich aufgehört, Adel von ehedem zu sein. Und es gibt noch eine feinere Seite eines modernen Adels. Diese besteht darin, sich die Blüthe der Cultur in socialer und künstlerischer Hinsicht zu eigen zu machen, sei es genie-

ßend oder selbstthätig. Genießend ist man ein Mäcen, muß dann aber begütert; selbstthätig muß man ein Talent sein. Aber Kunst und Wissenschaft sind in der That ein Rettungsarm für den Adel. Ob die Stoffe, mit denen sich der Adel befaßt, absolut gewinnen? Sie gewinnen soviel, als sie einbüßen unter feinen, verwöhnten Händen. Darüber läßt sich streiten. Aber der Adel kann nur dabei gewinnen, und er gewinnt das Höchste dabei, nämlich er rettet sein Leben, wenn er mitten im zerfallenden Glanz seines alten Herkommens sich mit den ewig jugendlichen Mächten des Lebens verbrüdert. Alexander v. Humboldt, Rumohr, Auersperg und viele Intelligenzen und Talente von alter Familie haben Kunst und Wissenschaft bereichert; Baron Rumohr ging in seinem Eifer für die Kunst sogar so weit, das interessante Stück »Ahnenstolz in der Küche« aufzuführen; aber noch mehr als Kunst und Wissenschaft ist ihnen der Adel selbst verpflichtet, sie haben durch diesen Umgang mit Kunst und Wissenschaft den Adel von heute — erst geadelt, wenigstens in einen neuen Adelsstand erhoben, der neben den materiellen Mächten des Geistes lediglich gilt. In diesem Sinne, muß man sagen, ist A. v. Sternberg noch nicht adelig genug. Er eifert gegen die Macht des Geldes, aber er eifert nicht genug für die Macht des Geistes, für diese einzige Aristokratie der Zeit. Er ist der Schriftsteller der Capricen seines Standes, der Vertreter der aristokratischen Mode, der Repräsentant des vornehmen Comforts. Dieser Comfort ist in seinen socialen Novellen mit Sorgfalt und Liebe entfaltet, aber das größte Vorrecht des Adels, das in der freiesten Herausbildung der Persönlichkeit besteht, ist hier zu wenig vertreten. Dies Element der Aristokratie ist aber nur haltbar, wenn es sich ganz in die Strömungen der Zeit getaucht hat. — Was im Roman »Kallenfels« den Roman selbst betrifft, so steht er wohl an Charakteristik und Erfindung der »Galathee« und der »Psyche« nach. *) Die Maximen der Gesellschaft sind mit gleicher Virtuosität wie früher dargelegt; manche Partien sind sehr flüchtig und willkürlich geschrieben, wenn auch nicht ohne die Grazie jener liebenswürdigen Nachlässigkeit, womit man sich in's Sopha wirft.

*) S. die Briefe über den deutschen Styl.

1840.

»St. Sylvan« ist ein Roman in Form von Bekenntnissen, indem der Held desselben einem spätern Jahrhundert über sich und sein Zeitalter beichtet. Der Memoiren-Roman dieser Art muß als eine höchst glückliche Gattung bezeichnet werden. Er hilft der Geschichte nach, indem er die historische Thatsache als psychologische Möglichkeit erläutert, die kleinen Züge am Jahrhundert ergänzt, um für die großen Gestalten Zufall und Schicksal gegen einander auszugleichen und die Erscheinungen eines Zeitalters als menschliche Erlebnisse begreiflich zu machen. Indem die Dichtung in diesem Fall blos Berichterstattung oder Ausfüllsel und Lückenbuße zu sein scheint, hat der Poet hier doch die Functionen des feinsten Psychologen, den glücklichsten und dankbarsten Spielraum als Portraitmaler, und vermag, wenn er nicht an der historischen Größe feig und zaghaft vorbeischleicht, die größten Aufgaben der Geschichtschreibung zu erledigen. — Im Roman »Saint-Sylvan« schreibt ein Greis die Geschichte seines Lebens, der den Wendepunct des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts und das letztere bis über dessen Mitte hinaus (den siebenjährigen Krieg) kennen lernte. Als Sohn eines protestantisch sächsischen Grafenhauses wird er in idyllischer Stille bei einem Landpastor erzogen. Dort entwickeln sich die gemüthlich germanischen Regungen, seine Schwärmerei und seine sentimentale Glückseligkeitslust. Im Schloß seines Vaters, der sich noch in der eisengeschienten Grandezza der mehr spanischen Mode gefällt, wird er mit dem Ceremoniell des mittelalterlichen Rococo in die Stammreihe seines Hauses aufgenommen. Sein Vater bringt ihn an den dresdener Hof und hier überfluthet ihn denn der parfümirte Strom des französischen Modegeistes, der Esprit und die Frivolität des Zeitalters von Louis Quatorze. Der Gegensatz der beiden Herren vom Lande, Vater und Sohn, dieser Gegensatz des damals alten und damals modernen Lebens ist im ersten Bande vortrefflich festgehalten. Mit gleicher Virtuosität ist der Hof selbst geschildert, die Soupers bei der Gräfin Kosel, das Trinkgelag des Königs mit einer Auswahl burlesker Figuren aus Polen und Sachsen, die Toilette der Zeit, der Comfort des damaligen Wohllebens, die grenzenlose Verwahrlosung aller innern Lebens-

güter, der parfümirte Sumpf der Wollust, und dicht daneben einzelne einsiedlerische Naturen, die gleichsam im Schilf versteckt am Ufer sitzen und in diesem Unglück grenzenloser Verlorenheit nach einem Halt im Gedankenleben suchen; — das Alles ist vom Autor nicht blos richtig gefühlt, nicht blos bekenntnißartig ausgesprochen, sondern lebendig in Ereignissen und mit dem frischen Eindruck erlebter Tagesbegebenheiten hingestellt. Musterhaft ist besonders im ersten Bande die Art und Weise des damaligen Reisens anschaulich gemacht. Die Erscheinung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm am Hofe zu Dresden ist zu flüchtig skizzirt, wie denn Alles nur leicht und rasch kommt und geht, obschon überall graziöse Bewegung und bei aller Vorliebe für den Menuettschritt der Etiquette ein kluges Zusammenhalten der Figuren ersichtlich. Das Alles betrifft den ersten Band, der zu dem Besten gehört, was A. von Sternberg schrieb. Der zweite ist fabrikartig gemacht. Das Thema, Schilderung des siècle de Louis XV. in Deutschland, wird verfolgt, der Held gibt Bericht über die geistlichen Fürstenhöfe in Bamberg und in Trier, verliert jedoch über die Nebendinge sich und sein Jahrhundert, über die Toilette des Zeitalters die Seele desselben, über lüsterne Boudoirgeschichten die heranrückende historische Größe des Jahrhunderts. Über Friedrich den Großen wird nur nebenher berichtet, die schlesischen Kriege werden kaum für das Interesse des Zeitungslesers genügend aufgeführt, der Verfasser begnügt sich, in der Gestalt des sächsischen Grafen Dohna diesen Widerspruch alter Anhänglichkeit an die Rococozeit und an das neue Jahrhundert Friedrich's matt und schlaff hinzustellen. Es ist als wäre des Autors Feder in der Schilderung der eitlen Liebeshändel an den Höfen der geistlichen Fürsten ganz abgenutzt und der in schwächliche Frivolität getauchte Pinsel untauglich geworden, sich moralisch zu waffnen, um einem höheren Dienste obzuliegen. Diese grenzenlose Ermattung des Buches ist beklagenswerth und auffällig, selbst wenn man sich gewöhnt hat, in des Autors Schriften nie etwas Ganzes, das in sich festgehalten wäre, finden zu wollen. Auch erweist sich im zweiten Bande der Romanfaden selbst als ein leichtfertig angelegter, der sich ohne ganz widersinnige Leichtfertigkeit gar nicht fortführen ließ. Die Geheimnißkrämerei, die sich auf die

Schwärmerei des Jugendfreundes gründet, ist eine lächerliche Grimasse, die auf keine Weise als Romanfaden gerechtfertigt erscheint. Der zweite Band des Buches ist eine dürftige Übereilung; auch das Raisonnement des Autors wird flach, und die Bekenntnisse des Greises arten in Kammerdienerconfessionen aus, die sich mit dem Gewöhnlichsten begnügen.

1841.

A. von Sternberg hat den Vortheil und den Nachtheil, ganz Product der exclusiven Gesellschaft zu sein; ihr gehört er, um plebejisch zu sprechen, mit Haut und Haaren an. Daß der Lebensgeist dieser Sphäre für die Gestaltung der großen und allgemeinen Processe machtlos geworden ist, kann man dreist einräumen, ohne doch aufzuhören, in diesem Gebiete die Ergebnisse der comfortablen Bildung, wo nicht mit Vorliebe, doch mit Eifer zu beachten. Stimmungen in ihrem Verlaufe richtig in Anschlag zu bringen, ist immer von großem Interesse. Haben sie ein Talent zum ungesuchten Organ, das die Reize des poetischen Behagens kennt, so werden sie in ihrem literarischen Ausspruche sogar wichtig. Diese Wichtigkeit haben Sternberg's Erzeugnisse, sie sind Memoiren der bevorzugten Gesellschaft; was geistreiche Gewandtheit, was Parfüm, was Misère an ihnen ist, fällt dieser zur Last; der Hauch von Poesie, der seine Darstellungen auf Momente begeistet, so daß sie mehr als bloße Copien der Wirklichkeit sind, kommt allerdings dem schaffenden Talente zu gute, und daß Sternberg in der Welt des Salons ein Dichter ist, wird wohl keine Kritik widerlegen können. — Zu den eigenthümlichen Launen dieses Autors gehört in den raisonnirenden Partien seiner Bücher der dictatorische Ausspruch, die darstellende Thätigkeit poetischer und künstlerischer Kräfte müsse die Welt erheitern, absolut erheitern. Diesem Hange gegenüber erscheint das Streben, Kunst und Poesie sollte coute qui coute nichts als Wahrheit geben, vielleicht nur als demokratische Unbeholfenheit. Hierüber ist nicht zu rechten. Seltsam ist nur, daß auf jeder Seite, wo sich der Drang nach Heiterkeit fast wie verzweifelte Zerstreuungslust zum Ausspruch bringt, sich eine wahrhaft beängstigende Melancholie einschleicht. Dies ist ein Symptom der Gesellschaft. Die lähmendste Gewalt

dieser Stimmung, das Gelüst zum Selbstmorde, ist im Roman »Georgette« das Thema. Es erscheint hier nicht als Ergebniß der denkenden Hamletsgrübelei; was aus Patrik's, des Helden, Tagebuch hier mitgetheilt wird, sind zwar Accorde zu dieser Musik des in sich selbst verlorenen Denkens, das über Gott und Welt zusammenbricht und den eigenen Fallstricken erliegt, aber ausgedacht und ausgelebt wie im »Werther« ist dies Thema hier nicht, das Gelüst zum freiwilligen Enden ist vielmehr als nervöse Stimmung genommen, als Familienerbtheil, als Spleen, als Ergebniß des parfümirten Müssigganges. Diese furchtbarste Art der Selbstzerstörungslust tritt in diesem Romane auf, es sind nicht Geister, mit denen sich kämpfen ließe, es sind höhnische Gespenster, von denen man sich mit Gründen sagt, sie sind nicht, und deren Dasein doch in ihren Wirkungen eben als Stimmung ersichtlich wird. Für jedes Mitglied in Lord Palmston's Familie wird mit dem dreißigsten Jahre dieser gespenstische Glaube eine tödtliche Krankheit, und steigert sich dämonisch als endlicher Entschluß, den Qualen des ungewiß dauernden Leidens durch raschen Entschluß zu entgehen. Selbst das Datum steht in der Familie fest, wo diese Manie als That zum entscheidenden Durchbruch kommt. Mit diesem Gespenste, das die Seele des Leidenden durchschauert, ringt nun eine kleine Mädchenseele, ein deutsches Kind, das der Lord auf dem Continent sich zum Spielzeuge heranzog. Georgette folgt dem Manne, sie bietet allen despotischen Versuchen, sie bei Seite zu schleudern, Trotz, sie hängt sich, wie das Mädchen in der irländischen Sage vom Phokah, fest an sein Herz, und will eher mit ihm zu Grunde gehen, als ihn an sein Schicksal preisgeben. Wie die Kleine aus der leichtsinnigen Dirne langsam zum ebenbürtigen Geschöpf erwächst, beichtet sie in den Bekenntnissen, wie denn die ganze Entwickelung des Romans in brieflicher Form geschieht. Zu der großen Scene zwischen beiden ist Alles Vorbereitung; sie erledigt auch die eigentliche Poesie des Romans, der sonst weiter nichts an Gestalten oder Interessen bietet. Die wahnwitzige Irländerin, welche in beiden Lords, Vater und Sohn, den Entschluß zum Selbstmorde erhärtet und das Feuer der Krankheit schürt, ist eine unklar gebliebene, verfehlte Gestalt. Was zur Coulisse des Themas gehört, und die Lebens=

luft, in der es athmet, ist mit vielem Glück und mit einer gewissen intimen Kenntniß dieser Gemüthszustände ausgemalt, wie sie nur einem wirklichen Dichter eigen sein kann.

1842.

Die große Fruchtbarkeit der Sternberg'schen Muse wird zum Theil durch die Flüchtigkeit seiner Schöpfungen erklärt. Aber diese seine Flüchtigkeit hat viel Grazie, viel Geschmack, die Reize des Salons, die Virtuosität einer exclusiven Gesellschaft von heute, der es keineswegs mehr gestattet ist, den Charakter ihrer Ausschließlichkeit orthodox festzuhalten. Dem Inhalte nach ist diese bevorzugte Bildung aufgehoben, weil sie sich an die Stoffe des ganzen vollen Lebens hingibt; nur in den Formen behütet sie sich noch, und zu ihren Formen, falls sie novellistische Sprache gewinnt, gehört es eben, flüchtig, aber amüsant und mit Grazie nachlässig zu sein. A. von Sternberg's Novellistik hat eine ganze Galerie von Darstellungen geliefert, in denen vielleicht bereits alle Themata der Gegenwart herangezogen sind. In seinem neuesten Romane »der Missionair« ist das Thema sogar ein religiöses, natürlich nicht mit pietistischen Sympathien, sondern vom Standpuncte der freien Weltbildung aufgefaßt. Der erste Abschnitt dieser Lebensgeschichte eines Missionairs führt uns nach Herrnhut. Man kennt den Grafen Zinzendorf aus Steffen's Romantik, aus Varnhagen's Biographie. Hier sind die Nachwirkungen seines Lebens, die Zustände seiner Gemeinde kurz nach seinem Tode aufgenommen. Auf seinem Sterbebette hatte er eine seiner Töchter, Barbara, zur Nachfolge in der Herrschaft über die Brüder bestimmt, aber Barbara heißen sie alle drei. Man hält Sitzungen und berathet sich, endlich entschließt man sich, die verwitwete Gräfin Bruce, Elisabeth Barbara, ob sie schon in dem Getriebe des frivolen Weltlebens aus aller Verbindung mit den Ideen des Heilandsgrafen verloren gegangen, aus Paris zu berufen. Die Weltdame kommt mit ihrem Gefolge zu Herrnhut an. Wir werden gestehen, daß hier Sternberg's Feder sich ein pikantes Feld aufgefunden; dieser Widerstreit zwischen den Elementen der blasirten Weltdame

und den pedantisch frommen Grillen der Brüder und Schwestern zu Herrnhut ist ganz ein Stoff, für den er die richtigen Farben auf seiner Palette hat. Der ganze erste Abschnitt des Romans gestaltet sich zu dieser zahmen, aber lebendig und echt menschlich durchgeführten Parodie des Herrnhuterthums, das freilich auch seine gemüthlichen Triumphe feiert, seine vortheilhaften Gestalten entwickelt, schließlich aber doch in der Leidenschaft des jungen Calixt zur Gräfin seine gänzliche Niederlage erlebt. Er huldigt den Reizen der Gräfin; noch mehr erliegt er den Einflüssen des Weltverstandes, dem Zauber der feinen Lebensluft, die Elisabeth um ihre Existenz breitet. Die weltliche Gesellschaft, die sie aus Paris mitgebracht hat, entwickelt sich immer mehr mit Geräusch und Übermuth, zum Ärgerniß der Frommen, und obschon die Gräfin selbst niemals die in noblen Formen behütete Haltung verliert, so fühlt sie sich doch zu reich, um in dieser Enge und Kargheit der Gemeinde ihre Lebensaufgabe zu finden; sie sieht in der Gestaltung der frommen Secte eine Ausartung der Ideen ihres großen Vaters. Calixt ist ganz und gar willenlos von ihr verstrickt. Seine Großmutter, die alte seltsame Böhmin, drängt sich eines Abends in den Spielsaal der weltlichen Dame, findet dort den Enkel und gibt ihm und der Gräfin ihren Fluch. Calixt ist seitdem verschwunden; er irrt in den Wäldern umher, auch innerlich irre an dem Heil seiner Seele. Er hat das Loos zur Mission nach einer fernen Colonie im Ocean ziehen sollen, jetzt ist sein Herrnhuterglaube mit der Macht der Leidenschaft in einem Kampfe, der sein Gemüth verwildert. Die Gräfin ist seit dem Verschwinden ihres Lieblings scheu und schüchtern; sie wandelt gern in der Abendstille allein in der Gegend um, verirrt sich und trifft mit Calixt zusammen. Die Scene eines gegenseitigen Ergusses zwischen den gequälten Herzen ist sehr schön. Er spricht seine volle Verzweiflung über Gott, Welt und menschliche Wahrheiten aus; sie, die Weltdame, ist es, die den Gebeugten wieder aufrichtet, ihm neue Flügel gibt, indem sie ihn beschwört, die Sache der Gemeinde nicht zu verlassen; im Namen ihres Vaters, der als heiliger Geist auf seine Pflanzung auf Erden mitleidig herabblicke, beschwört sie ihn, das Herrnhuterthum zu weiteren Formen und

reicherem Inhalte weiter auszubilden und den schönen Kern der Sache für die Saat der Menschheit nicht ungenutzt liegen zu lassen. Sie schließen einen Bund der Seele, Calixt weiht sich ihr und wird Missionair. — Hiermit schließt eigentlich Sternberg's Roman, seine Function, seine Eigenthümlichkeit ist mit diesen Zügen erledigt; was nachfolgt liegt fast ganz außerhalb seiner Sphäre, außerhalb seiner Empfindung und Darstellungsfähigkeit. Calixt geht nach St. Thomas. Er sieht das Leben der Holländer in Westindien, den Zustand der Schwarzen; er greift als Lehrer der milden Religion Christi helfend und sühnend ein; Schilderung dieser Zustände, Versuch, einige Gestalten in diesem Conflict zu entwerfen, Alles flüchtig nicht allein, sondern schwach und matt. Die Episode vom armen protestantischen Pfarrer, dem man plötzlich in die Ohren raunt, Christus habe gar nicht gelebt, sei eine Fiction der Menschen, und der nun über die Erschütterung, die sein ganzes inneres Leben dadurch erfährt, halb wahnsinnig in der Welt herumläuft, um die verlorene Gestalt des Heilandes wiederzufinden, — dieser schwere Stoff ist von Sternberg viel zu leicht wie eine Federskizze hingeworfen. Freilich ist man vom Verfasser schon gewohnt, nur Crayonblätter zu erhalten, selbst seine Lieblingsfiguren, in deren Luft er sich wohlgefällig ergeht, werden keine festen Bilder, er hat nicht Farben genug, um die feinen, aber dünnen Linien seiner Stiftführung zu füllen. — Der dritte Abschnitt führt uns nach Paris. Der Schlund der Revolution ist geöffnet, das Volk bricht schon in Raserei aus, alles Feste wankt, vor dem Hohn über die Ruchlosigkeit der alten Menschensatzungen kann auch das Heiligste nicht bestehen. Sternberg gibt hier wieder kleine Züge, gleichsam aus Liebhaberei dem großen Weltprocesse abgenommen und abgelauscht. Sie sind interessant, aber zu dünn und leicht, um an dem gewaltigen Stoffe auch nur eine Seitenpartie zu bezwingen und zu erledigen. Calixt findet Elisabeth dort wieder. Die Weltdame ist voll hohen Muthes über die Neugestaltung aller Menschenwelt, während er sie beschwört, den Schauplatz zu verlassen, wo eine unverstandene Wildheit aller Zügel baar zu werden droht. In dieser Scene trennen sie sich für immer, ihr Bund ist gelöst. Daß Elisabeth die Hand einem

Manne gab, der schon in Herrnhut an ihrer Seite erschien, hatte den Seelenbund der Liebe zwischen beiden nicht gestört; jetzt aber verkennen sie sich, sie hält seine Besorgniß um das Wohl der Menschheit für Feigheit, und dies Mißverständniß trennt sie entschieden. — Der Schluß führt uns wieder nach Herrnhut. Calixt kniet am Grabe der Großmutter, der alten strengen Herrnhuterin, sagt sich aber los von den engen Formen der Secte.

11.

Theodor Mügge.

1837.

Mügge's »Vendéerin« ist eine eben so wichtige als interessante Erscheinung. Der Verfasser des »Chevalier« geht consequent auf der Bahn fort, welche der deutsche Roman seit dem »Aufruhr in den Cevennen« eingeschlagen hat. In diesem glorreichen Werke Tieck's sahen wir nämlich der Novellenpoesie ein Feld eröffnet, das der deutschen Production früher fern geblieben. Die deutsche Muse gab hiermit das erste Kunstwerk im historischen Styl, wie es der romantischen Phantasie und dem psychologischen Tiefsinn deutscher Geistesart eignet. Die zwischen den vier Pfählen eingepferchten Familienereignisse gestalteten sich jetzt zu weltgeschichtlichen, die nicht mehr dem gewärmten Platz am Ofen angehören, sondern mit weiten Armen in's offene Leben hinausgreifen. Aus dieser Richtung erwächst der Romanpoesie ein doppeltes Interesse: sie gibt das öffentliche Leben, die großen Strömungen einer Zeitepoche und daneben den Reflex der häuslichen Zustände, beides oft im Gegensatze, oft in Harmonie mit einander. Wie sich in Familie und Staat eine religiöse Revolution gestaltet, dies Gemälde bot der »Aufruhr in den Cevennen.« Steffens' Novellen fassen gleicherweise das gesammte Leben in bestimmten Zeitsituationen auf. Spindler's stürmische Gewaltsamkeit brachte es zu keinem epischen Kunstwerke, aber seine thatendurstige Phantasie trieb die deutschen Gemüther von Haus und Herd und der Scholle der Familienbeschränkung fort, und nöthigte sie, sich dem Strome geräuschvoller Welthändel anzuvertrauen. Alexis wurde durch seine Hin-

neigung zur Walterscottmanier zu derselben Richtung genöthigt, welcher auch Rellstab huldigt, obschon er sich mit Vorliebe in die gemüthlichen Familienwinkel zurückzieht, und auch in »1812« von den Weltbegebenheiten sich gern in Gesellschaftskreisen erholt. Sternberg faßte ohne historischen, aber mit vielem gesellschaftlichen Takt factische Persönlichkeiten in literarischen Zuständen der Vergangenheit auf. So wurden die Interessen des Romans nach der Goethe'schen Zeit immer weitgreifender und reicher. Schefer führte sogar den sentimentalen Jean-Paul'schen Roman in die Geschichte, in fremde Länderstriche, in buntes Lebensgewühl. Eine Menge Tabulettkrämer boten in Taschenbüchern ihre Waare ebenfalls nach historischem Zuschnitt aus; das historisch-romantische Genre wucherte in allen Spielarten und Unarten. In letzter Zeit gab der geistvolle Däne Hauch in seinem »Wilhelm Zabern« ein vortreffliches Romanbild historischer Zustände, während Immermann den Goethe'schen Familienroman in seinen »Epigonen« wieder anbaute. Es soll nicht gemeint sein, als dürften wir im Fortschritte der poetischen Entwickelungen irgend einen Gewinnst, der schon gesichert ist, fahren lassen; die sociale Novelle wird mit ihren psychologischen Interessen stets ihren Spielraum behaupten, allein die historische Novelle bedarf wesentlich unserer Pflege, damit die Formen der Poesie nicht zurückbleiben hinter der fortschreitenden Entwickelung des Zeitalters. Theodor Mügge steht mit seiner Novellenpoesie in dieser Zeitrichtung. Um sie mit Bewußtsein einzuschlagen, hat er Speculation des Geistes genug; dazu kommt eine nicht gewöhnliche Fähigkeit zur Situationsmalerei und ein bedeutendes Talent zur leidenschaftlichen Schilderung von Volksscenen, besonders in kriegerischer Bewegung. Diese Eigenschaften des historischen Romandichters liegen in der »Vendéerin« am Tage. Das Thema ist der Kampf der fanatischen Vendéer gegen die Heere der Republik. Die Principien des Kampfes sind Gegenstand der Conversation in den Kreisen des Adels, die Priester schüren die Flamme der Begeisterung für den alten Gott und den alten König; die Sache der Bauern wird ein blöder Fanatismus, und Charette und Bonchamps mühen sich vergeblich ab, den Kampf der Vendéer gegen die Republik militairisch zu organisiren. Der Präsident Troussard ist eine Zwischenfigur; er hat der Republik

geschworen, aber sein Schwur galt nur dem geordneten Rechtszustande, der sich aus dem Umsturze erzeugen müsse. Dieser Glaube wird eben so wankend als sein Familienglück; seine Tochter wird fanatisch und stürzt sich in den Strudel des Kampfes für die heilige Jungfrau. Sie zieht mit den Bauern in's Feld, Alles huldigt ihr wie einer Gottbegeisterten; ein junger Schwärmer, Jean Quetineau, weiht ihr sein Herz und sein Leben; in einer bewegten Scene drückt sie selbst auf den Vater das Pistol ab. Alle Familienbande zerreißen, die größte Verwilderung bricht sich Bahn unter den Kämpfern für Recht und Ordnung, und der Abbé Bernier ist unter der Fahne der Religion der Abschaum des Jakobinismus. Diese Auffassung des Vendéekrieges ist neu, sie ist aber die einzig richtige. Die Revolution selbst konnte nicht scheußlicher sein, als diese Bekämpfung derselben. Auf der Seite der Republik stehen glänzende Bilder spartanischer Heldenseelen voll Ruhe und Sicherheit des Bewußtseins; der jugendliche Marceau, der das Fräulein von Troussard liebt, sie mehrmals rettet und doch der Sache der Freiheit getreu bleibt; der alte Quetineau, der seinen verirrten Sohn zum Blutgerüste geleitet; später erscheint Kleber's Heldengestalt. Diesen militairischen Republikanern voll Charakterstärke stehen aber fanatische Jakobiner zur Seite und so wird auch die Sache der Republik ein Gewebe leidenschaftlicher Verwirrung. Dies sind die Gegensätze des Gemäldes, eine Fülle von Figuren auf beiden Seiten, deren Geschick zu tragischen Conflicten in einander greift. Mügge's Hauptstärke liegt aber nicht in der Zeichnung der einzelnen Gestalten; selbst die Heldin, Marie von Troussard ist kein fertiges Menschenbild, wir erleben zu wenig ihre Entwickelung. Andere Figuren, die fester ausgezeichnet sind, haben nicht die Bedeutsamkeit, um die Faden des Ganzen mit Glück an sie geknüpft zu sehen. Mügge's Hauptstärke liegt in der Situationsmalerei, und auch hier vornehmlich in der Darstellung kriegerischer Scenen. Hier ist das Talent des Verfassers außerordentlich reich, frisch und gewaltig; die Gefechte zwischen Vendéern und Republikanern, besonders die Affairen bei Chollet und Saumur sind meisterhaft geschildert. Der Verfasser fühlt sich auch hier am sichersten, seine Vorliebe für solche Partien in sei-

nem Stoffe läßt ihn hier ordentlich schwelgen. Der Roman nimmt in der Novellistik denselben Rang ein, den in der Malerei ein Reitergefecht von Rubens behauptet.

1841.

Eine bedeutende Production ist Mügge's »Toussaint,« bedeutend durch die heiße, flammende Poesie des Stoffes und durch den Feuergeist, der die Darstellung durchlodert. Wäre in Mügge die gestaltenschaffende, charakterzeichnende Kraft so groß wie seine Virtuosität in der Situationsschilderung, wir hätten an ihm einen unserer glücklichsten Romandichter. Die alte Theorie, die in Wilhelm Meister gepredigt wird, das Drama habe vorherrschend Charaktere, der Roman Begebenheiten darzustellen, reicht aber nicht mehr aus, seitdem sich die Romanpoesie der Geschichte bemächtigt. Schon Walter Scott lieferte wesentlich Charaktergemälde, und wenn man erwägt, wie sich das neuere romantische Drama der Franzosen wo nicht lediglich, doch vorzugsweise in kecker Erfindung pikanter Situationen gefällt, so muß man gestehen, daß sich die Functionen beider Dichtungsgattungen in der Praxis fast umgekehrt haben, man mag diese Praxis für eine Ausartung oder für eine einseitige Erweiterung halten. Der deutsche Roman hat sich die schwere Aufgabe zu stellen, beides zu bewältigen, Charakterzeichnung und Situationsmalerei zur künstlerischen Vollendung durchzubilden. Er stößt mitunter auf Themata, die sich nicht anders zur Darstellung bringen lassen, als in einem Menschenbilde, in einer Gestalt, die sich thaten- und begebenheitslos nur als Complex von Gesinnungen erledigt. Ich will mich deutlich machen an einem naheliegenden Beispiel. Mügge muß in seiner Geschichte der Negerempörung auf Domingo die Republik vertreten lassen. Nicht blos die Republik Frankreich als militairische Macht des Directoriums und des ersten Consuls; diese wird durch die abgesandten Flotten und Soldaten vertreten; ich meine die Republik als eine Sache der Religion, sie sei Überzeugung und Bewußtsein, oder Fanatismus der Schwärmerei. Mügge führt uns in dem jungen Franzosen Vincent einen beobachtenden Menschen vor, der den Gedanken der Republik aus Frankreich nach

Domingo mitbringt, die Menschenrechte dort auf Gleichheit aller Farben und Racen ausdehnt, Toussaint's Freund wird und diesem bis zu dem Moment, wo sich ihm das Gelüst nach der Königskrone wiederholt aus der Lage der Dinge aufdrängt, getreu zur Seite bleibt. Vincent zwingt den schwarzen Helden kraft seiner republikanischen Überzeugungen, das Diadem, das ihm die Engländer als Lockung bieten, in's Meer zu werfen, und verläßt den schwarzen Helden nicht eher, bis sich dieser der Nöthigung zu absoluter Machtführung doch sachlich, wenn auch nicht formell, hingibt. In Frankreich erst sehen sich beide wieder, beide als Gefangene. Der Republikaner Vincent wagte es, der Tyrannei des ersten Consuls Vorstellungen zu machen. Toussaint ist seinem Geschick erlegen; die Sache seiner Farbe, das Heil seiner schwarzen Brüder galt ihm mehr, als ein für ihn abstracter Begriff, er heiße Frankreich oder Republik; das hat ihn gestürzt, und versöhnt liegen die Freunde beim Austausch ihrer Gefühle sich in den Armen. — In diesem Vincent galt es, den Geist der ruhigen republikanischen Charakterstärke zu personificiren. Eine zweite Gestalt, welche das Glaubensbekenntniß der Republik als religiösen Fanatismus zur Erscheinung bringen mußte, ist Blanca Blanchelande, die Tochter des französischen Gouverneurs, den das Directorium nach Domingo sandte. Sie wird Verrätherin am Vater, als er sich in Sachen der Freiheit lässig erweist; später findet sie Toussaint als eine Wahnsinnige, deren Prophetien vom Herannahen des allgemeinen Heils vom Pöbel verhöhnt werden, in Frankreich, wo sie ihn als einen falschen Mohrenkönig verflucht, während sie früher vor dem Bürger Toussaint anbetend niedersank. Beide Gestalten, welche die Republik vertreten sollen, sind mißlungene: Vincent ist zu unbedeutend für den Inhalt dessen, was er darzustellen hat, ein zu schwaches Gefäß für das ewig mahnende Gewissen der Freiheit und Gleichheit; Blanca Blanchelande ist ganz und gar verfehlt, ein Wesen, das keinen Glauben an seine Möglichkeit erweckt. Das aber soll eine jede Figur, zumal eine solche, die eine Idee zum Leben zu bringen hat. Eine Menschennatur mit republikanischen Überzeugungen, die uns zum Glauben an ihre innere Möglichkeit und Wahrheit zwingt, macht die Existenz der Republik glaublich; anders ist diese nicht darstellbar,

denn sie ist ein geistiges, körperloses Etwas. Ganz anders ist es, wo es die Darstellung einer Äußerlichkeit gilt, wo ich mit Massen, mit Thatsachen, mit Erfolgen wirken kann. Mügge's Kraft liegt nicht auf jener Seite. — Toussaint ist die einzige gelungene Gestalt im Romane, die zugleich geistig bedeutsam. Es ist kein schwieriger Charakter; seine Größe beruht auf der Rührung, die er für sein gutmüthiges Herz, für seine Liebe zu den schwarzen Brüdern, für den heißen Antheil an seiner heiligen Sache, für sein tragisches Schicksal einflößt. In allen diesen Situationen erscheint der edle Schwarze liebenswürdig und bedeutend; an ihn hat der Autor all' seine Liebe und Sorgsamkeit gewendet, und die Darstellung ist überall, wo es eine Feier, eine glückliche Stellung des Helden gilt, ergreifend, fesselnd, nicht selten hinreißend warm und lebensvoll. Um so mehr ist zu bedauern, daß Mügge's Darstellung durch äußerliche Nebendinge verunstaltet wird. Wie ursprünglich gutmüthige Gesichtszüge durch Pockennarben in ein moralisches Gegentheil verwandelt werden, so ist die Diction durch sprachliche Nachlässigkeiten, die sich kaum durch die Hitze eines raschen Hinwurfs erklären lassen, stellenweise ganz und gar entstellt. — Gehen wir zur Sache, so entzückt uns die Größe und die Fülle des Themas, das sich hier deutsche Romandichtung eroberte. Dies Thema ist nichts Geringeres, als die Revolution der schwarzen und der farbigen Menschheit gegen die Tyrannei der Weißen, der Kampf der Neger auf Hayti gegen das directorische und das consularische Frankreich, das nicht Republik genug war, um die Menschenrechte in aller Welt festzustellen. Wie sehr heimisch sich Mügge gemacht hat auf dem heißen Boden, in der glühenden Luft der Tropenwelt, erweisen die reichen Naturschilderungen. Mügge ist ein Meister in der Decorationsmalerei. Hier sucht sein saftiger, üppiger Pinsel Seinesgleichen. Mügge hat sich bis zum Taumel der Schwelgerei an die Gewalt der tropischen Naturgeister ergeben, die Gluth der Luft, die üppige, fast wahnwitzige Willkür der Vegetation, die fieberhafte Leidenschaft der sammetfarbenen Menschen von St. Domingo hat er eingesogen, seine Gemälde brennen von Glanz und strotzender Farbenpracht. Sein Held steht vielleicht zu häufig nur in der Decoration, im Hintergrunde, statt, wie es ihm zukommt, in's Proscenium zu treten.

Die Historie, die Natur der Sache und die Eigenheit des Charakters rechtfertigen jedoch dies Hinhalten des Stoffes, dies Aufsparen des Helden. Toussaint Breda selbst spart sich auf. Er ist keine schäumende Jünglingsnatur, als er an die Spitze der schwarzen Brüder tritt; er ist der schwarze Fabius Cunctator. Wir treffen ihn gleich anfangs als Sclaven und als Kutscher auf der Plantage Breda, von der er seinen Namen entlehnte, ziemlich betagt; wir sehen ein sinnendes Grübeln auf seiner faltenreichen Stirn, ein zähes Nachgeben seines gebeugten Nackens; uns fällt sein weisheitsvolles Dulden auf, wo die Rohheit der Machthaber den Menschen in ihm mit Füßen tritt, zugleich sein tiefgehender, eben so kluger als aufrichtiger Respect vor der Überlegenheit der weißen Race. Nach seiner Überzeugung würden die Schwarzen sich nicht als berechtigte Menschen neben ihre weißen Brüder stellen können, nicht eher die äußern Vorrechte der Cultur ihnen entwinden, bevor sie es ihnen nicht an Talenten, an der innern Macht geistiger Befähigung gleich- oder zuvorthun. So in aller Rohheit der eigenen Unselbstständigkeit gegen die Herrschaft der Weißen im Aufstande, — dies ist seine Meinung, — werden erst viele Laufgräben gefüllt werden müssen, um Brücken schlagen zu können, über die hinweg die Position der Weißen mit Glück zu stürmen ist. Er für seinen Theil ist ganz eingegangen in die geistige Cultur der Europäer, er liest sogar die Bücher griechischer Weltweisen, studirt die strategischen Memoiren französischer Feldherren; man nennt ihn auf der Pflanzung den schwarzen Epiktet, übergibt ihm, obschon er als Kutscher figurirt, den Unterricht der Buben. So erscheint er denn anfangs sogar mit dem Fluch des Wissens, dem Schatten des selbstbewußten Denkens behaftet; er erscheint thatunlustig, in seine Gedankenwelt versponnen. Seine Natur häutet sich sehr langsam. Und diese Klugheit des Sichselbstaufbewahrens ist nicht Egoismus, sie ist der Instinct einer großen, sich tief und langsam auf sich selbst besinnenden Natur. Zu Anfang des Aufstandes fühlt er sich noch nicht fähig, das Oberhaupt der Schwarzen zu sein; auch weiß er dunkel, daß die Ersten, welche Bresche machen, nur Futter für Pulver sind; die Revolution der Schwarzen, das fühlt er, muß eine Schule der Erfahrung werden, die Talente her-

anbildet, sie muß ihre Epochen haben. Jean François ist das Oberhaupt der Neger im Vorspiel ihrer Revolutionsgeschichte. Toussaint verzichtet freiwillig auf die Ehre des ersten Platzes, er huldigt dem eitlen Enkel alter Kongokönige, ist und bleibt aber geheim die Seele des ganzen Aufstandes. Dieser Aufstand geschieht anfänglich unter Mitwirkung der spanischen Regierung, die hier in Domingo mittelbar gegen die Republik Frankreich zu wirken gedenkt. Toussaint fühlt die moralische Unselbstständigkeit der Negerrevolution, er läßt die Hülfe der spanischen Majestät und der spanischen heiligen Jungfrau zu. Jean François wird Excellenz, wird Marquis und steigt dem Range eines spanischen Vicekönigs entgegen. In dem Augenblicke aber, wo der ganze Aufstand für Freiheit und Menschenrecht Sache der katholischen Mönche zu werden droht, bringt Toussaint die große Wendung hinein, indem er aus dem Verborgenen heraustritt, das Vorspiel der schwarzen Revolution beendet, von der spanischen Majestät abfällt und der Republik Frankreich schwört. Es ergibt sich, daß er, die Seele des Ganzen, auch den Körper regierte; hunderttausend Neger folgen ihm, Jean François, der Marquis der Pfaffen, ist alsbald auf einen ohnmächtigen Bandenführer zurückgedrückt. Von nun an ist Toussaint activer Leiter des Ganzen; der stille Weise, dem man schon immer Zauberkräfte, die Gabe der Prophetie und die Allmacht des urschöpferischen Wollens und Könnens zuschrieb, ist in einen feurigen Helden verwandelt. Als Sohn der Republik zügelt er nun ihre wilden Gewalten, wird der Schöpfer einer neuen Ordnung, organisirt die ganze Insel, macht die Schaaren der Schwarzen wieder zu Plantagenarbeitern, aber zu freien Menschen, von denen jeder selbst der Werkmeister seines Schicksals ist, und führt das System der kleinen freien Pächtereien auf ganz Domingo ein. Alles geschah im Zusammenhange mit Frankreich; die Krone, die ihm England schickte, hatte Toussaint in's Meer geworfen. Er nennt sich jeder Zeit einen Sohn Frankreichs, einen freien Schwarzen unter gleichen Brüdern, in der That aber und der Sache nach ist er, indem er die Republik auf Domingo organisirt, nicht Republikaner mehr, er ist der König dieser Republik, wird deren Heros, nachdem er lange Zeit deren Philosoph gewesen. Seitdem er die Insel unter seiner Herrschaft als Ober-

general frei gemacht, die Schwarzen mit ihm zur herrschenden Kaste geworden, nannte er sich Toussaint l'Ouverture, andeutungsvoll, daß das Drama jetzt beginne. Er fühlt sich als absoluten Herrn der Insel, die Schwarzen vergöttern ihn, die Europäer beugen sich vor der Größe seines Genius. Er hat einen Abgesandten der Republik fortgeschickt, der sich seinem unabhängigen Commando widersetzen wollte; man sendet einen zweiten, Hedouville; Neid und Eifersucht treiben die Gelben unter Rigaud auf dessen Seite. Frankreich fürchtet einen neuen, einen freien Negerstaat, will aber noch immer unterhandeln mit Toussaint, der die Rolle eines Generals der Republik klug festzuhalten weiß. Die Scene der Begrüßung zwischen Hedouville und Toussaint ist in diesem Sinne gehalten. Erst in dem vierten Bande beginnt Toussaint sich als erklärter Spartacus der Schwarzen zu entwickeln, und der Roman nimmt einen erhöhten Schwung. Hier, wo die Ereignisse drängen, hebt sich Mügge's Darstellung und die Gewalt der Eindrücke reißt uns mächtig fort. Der erste Consul ist eifersüchtig auf den Ruhm, neidisch auf die selbstständige Haltung des Schwarzen, der sich ihm gleichzustellen Miene macht, obwohl das liebende Gemüth Toussaint's nur nach einem freundschaftlichen Gruße von dem Manne dürstete, den er aus der Ferne still und scheu bewunderte. Bonaparte sendet seinen Schwager Leclerc, den Gatten seiner Schwester Pauline, die ihn mit dem ganzen Comfort eines schon kaiserlichen Pompes begleitet, als Generalcapitain nach Domingo, mit dem bestimmten Befehle, die Unterwerfung Toussaint's zu betreiben. Flotte und Heer sind ansehnlich genug, um diesen Willen der rücksichtslosen Herrschsucht zu unterstützen. Toussaint ist klug genug, hinter den Schmeicheleien der Machthaber Verrath zu wittern. Seine Unterbefehlshaber warten vergeblich auf sein Commando, die Flotte im Hafen aufzunehmen. Leclerc dringt mit Gewalt ein, die Capstadt der Insel wird ein Opfer des ersten feindlichen Schrittes. Die Pracht der Schilderung, als die Capstadt in Feuer aufgeht, ist hier besonders rühmenswerth. Auch die folgenden Scenen des ganzen Bandes sind mit Kraft ausgeführt: Toussaint's Heldenthaten, der Abfall seiner treulosen schwarzen Freunde, die Charakteristik Christoph's und des Ungeheuers Dessalines, die Scene zwischen diesem und dem schwar-

zen Obi, dem Fetischpriester, den Dessalines in Folge seiner Prophezeiungen in den Abgrund stürzt, die rührenden Familienscenen Toussaint's, seine Niederlage, sein freier endlicher Entschluß, sich der Republik zu unterwerfen, da er jetzt zu sehr auf die Redlichkeit der Menschennatur gebaut habe, die Zeit der Rache, wo er auf Gott bauen werde, aber noch kommen müsse. Vortrefflich ist die Schilderung der Pest im Heere der Franzosen und in der Capstadt; sie sucht Ihresgleichen in Darstellung ähnlicher Naturereignisse, und ist viel reicher und bedeutender, als die Erzählung in dem bekannten Manzoni'schen Romane. Der Contrast der glänzenden Lustbarkeiten, die Madame Pauline gibt, thut seine Wirkung; die Ballscene, wo Leclerc selbst von der Seuche ergriffen wird, ist vortrefflich ausgeführt. Toussaint scheint plötzlich ein stiller Einsiedler geworden zu sein, er lebt als Privatmann, aber er wirkt im Verborgenen. Die Eifersucht auf seine geheime Macht stürzt ihn, eine Unvorsichtigkeit, die er begeht, führt den Vorwand herbei, ihn als Gefangenen auf die Flotte zu bringen. Rührend sind die Scenen der Überschiffung, sein Abschied von den Seinigen, endlich sein stiller, klangloser Tod zwischen den feuchten, kalten Kerkerwänden zu Besançon. Der vierte Band erhebt den Roman zu einem höchst gelungenen; die Poesie der schwarzfarbigen Menschheit hat in Mügge ihren glücklichen Vertreter gefunden.

12.

Julius Mosen.

1837.

Was wir Mythe nennen, ist die Ahnung dessen, was die Geschichte zur Wirklichkeit bringt. Selbst die heiligste der Wahrheiten, vor der alle Wirklichkeit in Staub sinkt, die Wahrheit, daß es einen Gott gibt, verkündigte sich im Anfange nur als eine Mythe. Die alten Kindervölker hatten nur die Sagen vom Dasein eines Gottes. Eine fieberhafte Todesqual, eine zitternde Sehnsucht: so regte sich der erste Glaube an Gott, und als namenlose Angst, als unerklärtes dunkles Weh lief die Sage von Geschlecht zu Geschlecht, durchaderte die Fibern der Völker und nöthigte sie unbewußt zum Thun und Handeln. Und was sie thaten und auf der Scholle des Erdenlebens vollbrachten, war nur die Äußerung des still verborgenen Glaubens, der als Seele seinen Leib gebar. In der Geschichte erfüllte sich nur, was die Sage dunkel verhieß, jedes Volk, das Geschichte machte, rief damit nur seinen Mythus zur Wirklichkeit. Wie sie den Gott, von dessen Dasein die Sage ging, begriffen, so weit brachten sie ihn auch nur zur Erscheinung, und Gott selbst wurde im Thun der Menschen aus einer Sage zur Geschichte. Die christliche Welt wird erst dann in ihrer Entwickelung fertig sein, wenn ihr Mythus, Gott sei Mensch geworden, vollkommene Wirklichkeit geworden. Und an der Verwirklichung dieser Sage werden die Geschlechter Jahrtausende lang arbeiten; ihr Endziel ist unabsehbar. Hinter dem Glauben an die Menschwerdung Gottes schleicht als sein Schatten der Zweifel. Als der Herr auf dem Wege nach Golgatha von der Kreuzeslast erdrückt zu Boden

fiel, da sprach er bittend zu einem finstern Mann, der an der Pfoste seiner Thür mit müssiger Schaulust lehnte: O, laß mich rasten auf der Schwelle Deines Hauses, meine Last ist übergroß, ich erliege! — Aber spottend rief jener: Du willst ein Gott sein und bedarfst der menschlichen Hülfe? Und wie er ihn mit dem Fuße von der Schwelle stieß, richtete sich Christus auf und sprach: Weil ich Gott bin, will ich in den Tod gehen, mich hingeben und den Wandel erprüfen, wie sich aus Tod ewig Leben erzeugt. Weil ich Gott bin, kann ich sterben, nur das Göttliche gibt sich hin. Du aber, der Du im Wandel das Ewige nicht begreifst, bleibe wandellos und lebe ewig, so ewig wie die Materie, die der Fluch des ewigen Bestehens gebannt hält!

So hat sich die Sage vom ewigen Juden als eine Andeutung dessen gestaltet, was der Kampf der Weltgeschichte durchführt. Christus der Geist, und Ahasver die Materie. Der Geist geht in den Wandel ein, er hat in ihm sein Leben, und weil er die Freiheit ist, so kann er auch sterben wollen, denn er ist seines Daseins gewiß, er stirbt wirklich, aber im Tode fühlt er sich zum höheren Leben beflügelt. Die Materie trotzt auf ihr Dasein; weil sie keinen Tod kennt, meint sie ewiges Leben zu haben, und dies ewige Leben ist der Fluch, der sie für die Frevelthat der Empörung wider den Geist trifft. Dieser Gegensatz liegt in der Schöpfung, er läuft durch die ganze Entwickelung der Menschheit, er tritt in den mannigfaltigsten Gestaltungen im Leben jedes Volkes, im Dasein jedes Einzelnen hervor. Er bestätigt sich in religiösen Dingen als Glaube und Zweifel, in dem Kampfe der modernen Geschlechter als Wollen und Gebundensein, als Freiheit und Nothwendigkeit. Auch die Freiheit stirbt, und doch ist sie ein ewig auferstehendes Leben, eine Gottheit, die sich in den Tod stürzt, um in neuen Wandelungen das alte Dasein zu beginnen. Die Nothwendigkeit stirbt nicht, aber ihr Leben ist die Starrheit des immerdar gefesselten Todes.

Die Metaphysik dieses Themas hat Julius Mosen in seinem Epos nicht erschöpft; auch ist dies kaum Zweck eines einzelnen Gedichts; er hat nur den Gegensatz zwischen Glauben und Zweifel festgehalten. Christus spricht zu Ahasver, der ihn verhöhnt, weil er Gott sein will und doch stirbt:

»An's Erdenleben hast Du Dich verwettet,
Es werde Dir zu Theil, was Du begehrt,
So sei an dieses Leben angekettet!«
»Vorüber spurlos sollen Dir die Zeiten,
Vorüberschreiten machtlos an Dir hin,
Vorüber, aber lang wie Ewigkeiten!«
»Versagt sei Dir des Todes süßer Frieden,
Versagt des Menschen letzter Trost, der Schlaf,
Versagt von nun an alle Ruh' hinieden!«

Ahasver war auch unter jenen Schreiern gewesen, die das »Kreuzige!« anstimmten. Er hatte Christus gebeten, seine Kinder vor dem Gelüst des römischen Cäsar zu schirmen; sie waren seine einzige Freude, der Inhalt seiner Lebenswünsche. Christus rettete sie nicht, und Ahasver verhöhnte die Ohnmacht eines Menschen, der Gott sein wollte. In dem Bannfluche aber, den der Herr über ihn verhängt, wird ihm eine dreifache Frist und die Wiedergeburt seiner Kinder verheißen. Nun beginnt der Versuch Ahasver's, das Glück seines Lebens, diese Kinder, sich zu erhalten, ohne dem Gott der Christen anheimzufallen. Titus stürmt Jerusalem. Lea, Ahasver's Tochter, wird von einem Christenjüngling geliebt, und im Momente der Entscheidung stürzt Ahasver die Abgefallenen in die Flamme. Er selbst steigt unversehrt aus dem Brande der alten Judenstadt. Die zweite Frist beginnt, die Kinder sind wieder sein; der Himmel versucht noch einmal, ihn und die Kleinen zu gewinnen. Ahasver birgt sie in die Wüste, eine Hirschkuh wird ihre Amme und Mutter; im Schooße der einsamsten Natur hält er sie sicher, während er mit Kaiser Julian, dem Apostaten, gegen Jerusalem zieht, um das Grab des Erlösers zu zerstören. Sehr schön schildert Mosen den letzten Frühling, den der heidnische Naturdienst unter Julian erlebte. Julian war es, der zum letzten Male in den Hades stieg, um die alte Mutter Cybele und die Götter in's Leben der Menschen zurückzuführen:

»Da jauchzte die Natur im innern Herzen
Und brannte an und schwang durch Flur und Hain
Wie Feuerbrände alle Blüthenkerzen.« u. s. w.

Allein der Heidenfürst wittert am heiligen Grabe die Nähe eines Gottes; Blut soll den blutigen Tod des Christenheilandes sühnen. Der Zufall ist tückisch und Ahasver's Kinder sind die

Opfer, aber Engel steigen nieder und schirmen sie mit der rettenden Wolke, wie die Göttin einst Iphigenien entführte. Sehr schön ist die nachfolgende Schilderung Ahasver's. Er steht wieder allein in der Schöpfung, die ewige Liebe hat seinen Zorn entmannt. Er wandert über Berg und Thal. Die Blumen, die Felsen, die Sterne fragen ihn: wo sind deine Kinder?

»Da schreit er auf: Er hat sie mir gestohlen!« u. s. w.

Zur dritten Frist verbündet sich Ahasver mit den fanatischen Söhnen des Islam, um die Wiege des christlichen Glaubens zu verwüsten, allein auch zum dritten Male fallen seine Kinder als vergebliche Opfer. Das Gedicht schließt ohne Ende, wie der Kampf selbst endlos fortbesteht. Der Zweifel arbeitet noch immer am Glauben, der Verstand, sein Vater, ist rastlos bemüht, die Menschheit in sich selbst das Heil suchen zu lassen, ohne des Himmels zu bedürfen. Den Hinweis auf diese Deutung der Sage von Ahasver gab schon Goethe im dritten Theile seines Lebens; Mosen hat diesen Sinn der Mythe noch mehr ausgeführt. Allein seinem Gedichte fehlt aller Bezug auf das moderne Zeitalter, der moderne Ahasver ist noch von Niemand zur Gestalt gebracht, noch von Niemand als der moderne Prometheus erfaßt, der aus Zorn gegen den Gott die Menschheit beglücken will. Auch dürfte sich hierzu schwer die Form des Epos eignen, wie sie Mosen wählte. Zum Roman ist Ahasver's Gestalt zu mythisch, zum Drama zu wenig Gestalt und Person. Es geht dem ewigen Juden wie dem Faust, seinem Gegenstück. Er ist wie dieser ein Complex von Ideen, wofür eine Mischform tauglich scheint, wie sie sich dem Goethe'schen Gedicht aufnöthigte. Byron hatte den Sinn dazu, den modernen Ahasver zu dichten; er hätte auch die zutreffende Form dafür gefunden. Soweit Mosen die Sage führte, eignete sich sehr wohl diese Art Epos dazu, allein weiter hinaus und den Interessen unseres Jahrhunderts näher gerückt, würde der Versuch, diese unvollendete Terzine beizubehalten, nicht glücklich ablaufen. Mosen hat nicht ohne Bewußtsein diesen Vers gewählt, den er auch schon früher in seinem »Lied vom Ritter Wahn,« jener altitalischen Sage, anwandte, die in vieler Beziehung einen Gegensatz zum Ahasver bildet. Das rasch Vordringende der gereimten Zeilen steht mit der mittleren, durchgängig reimlosen, und vereinzelt bleiben-

den, in bedeutungsvollem Bezug. Das Gefühl der Unbefriedigung, die unfruchtbare Sehnsucht, liegt in diesem Maße wie in dem Inhalt des Gedichtes und dem Charakter des Helden.

Wer von den deutschen Dichtern wird für einen modernen Ahasver die geeignete Form finden?

1842.

Der deutsche Roman, dessen Erschöpfung und Endschaft man schon wittern wollte, fährt fort, sich neuen Grund und Boden zu erobern. Man erinnere sich an Friedrich v. Heydn's »Intriganten.« Mosen's »Congreß von Verona« ist der zweite Roman, der sich diplomatischen Inhalt gibt. — Mosen auf dem Parquetboden des Salon? in den Spinngeweben der Diplomatie? — Man sollte meinen, seine Natur drängte ihn mehr dahin, heldenmüthige Löwen zu schildern, als lauernde Füchse, schleichende Marder, eieraussaugende Iltisse! In der That, liest man diese Mosen'sche Darstellung eines europäischen Congresses, wo man sich berieth, die Naturkraft der Völker langsam zu untergraben, so gibt man leicht dem Argwohn Raum, ein neckischer Geist treibe sein Spiel auch mit den poetischen Kräften des Zeitalters und nöthige die Talente zu Stoffen, die ihrer Natur widerstreben. Wer Mosen's Poesie kennt, wird wissen, daß sie immer nur Nationalelemente in's Feld schickt, Völkereigenthümlichkeiten in Gegensatz bringt und in heißen Kampf verwickelt. Völkergemälde ist er der Literatur schuldig, und wenn ein Dämon in ihm nach Blut lechzt, so schildere er die wilde Auflösung der Revolutionen. Statt dessen hat er — es ist dies seine umfassendste Production — einen Roman von zwei starken Bänden geliefert, in dem er die Finessen der Civilisation geißelt, die Intriguen der Diplomatie verspottet, die blasirte Verlorenheit eines parfümirten Culturlebens an den Pranger des Lächerlichen stellt. In seinen Dramen verhindert den Dichter die ihm eigenthümliche kaustische Kürze, fertige, vollauf in Scene tretende Gestalten zu liefern; er gibt ein Epigramm auf einen Charakter und glaubt damit den Charakter gegeben zu haben. Die heißblutige, ich möchte sagen brennende Lyrik Mosen's wird immer der Hauptlebensnerv seiner Muse genannt werden müssen. Allein die Waffen seines Geistes sind zu mannigfaltig, die

Fülle seiner Weltanschauung zu reich, die aufgeregte Stimmung seines, wenngleich hastigen und überschäumenden, doch auch tiefen und unerschöpflichen Gemüthes ist zu unruhig, um nicht auch nach anderer Gestaltung als blos lyrischer zu neigen. Zum Roman, so scheint es, fehlt ihm die Ruhe des Behagens, die Plastik des Gestaltens, die sich nicht blos in epischer Breite, vielmehr in tiefer Verinnigung des Geistes mit den Stoffen der Welt erringen läßt. Sein Scharfsinn gibt vom lebendigen Wesen das Skelett; er vergißt, dies mit dem blühenden Fleisch zu bekleiden, und muthet der Welt zu, sich mit dem scharfen Knochenbau zu begnügen. Die Welt genießt aber weit lieber, als sie denkt und arbeitet, und die Poesie, so lange es Poesie gibt, ist dazu da, den strengen Gedanken zu mildern, die Sonne zu Hülfe zu rufen, um den Inhalt des Geistes zu fassen, und kraft der Reize der Phantasie den empfindenden Menschen in einen Rausch zu versetzen, der ihn beflügeln soll, wo der stufenweise Gang des Denkens für die leichtfertige Menschennatur zu mühevoll scheint. Diese Vermittelung, welche die Poesie zu übernehmen hat, fehlt Mosen vielleicht bei allen Stoffen, die er bisher behandelte. Ein neidischer Dämon schiebt ihm immer ein scharfsinniges Epigramm unter, wo er ein organisches Leben in seinem natürlichen Proceß sich entwickeln lassen sollte. Er gebe uns ein Gemälde voll Blut und wilder Empörung, er schildere uns die Orkane in der Völkergeschichte; vielleicht kann er hier, wo er ganz vollauf in seiner Welt zu stehen scheint, entfalten, statt zu referiren, die Ereignisse und Thaten erleben lassen, statt sie lyrisch hinzuströmen, oder sie nach ihrem Inhalt blos auszuschütten.

Doch wer gibt uns die Befugniß, eine Natur sich in sich selbst orientiren zu helfen? Mosen schildert uns in seinem Romane keine Revolution, sondern einen Congreß, keine Völkerversammlung, sondern Festivitäten hoher Herrschaften, ein Gemälde, wo kein Blut, sondern Tinte fließt, wo Opfer fallen, aber heimlich, wo statt der Schwertspitze Gift seine Dienste thut. Es galt damals, die Carbonaja zu beseitigen, die Burschenschaften zu unterdrücken, Spanien zu pacificiren, Griechenland, das den Ruf nach Hülfe zugleich mit dem Schrei nach Rache erhob, dem türkischen, »rechtmäßigen« Herrn wieder zu unterwerfen.

Alles das berieth man auf dem Congreß, oder wollte man zu berathen scheinen. Es war die Zeit kurz nach Napoleon's Tode, wo die Völker, die wie betäubt von der Anstrengung der Selbstbefreiung wieder in die alte Ordnung zurückgekrochen waren, hier und da eine Zuckung machten, die sich als Verschwörung kund gab, da die ehrliche offene Regung keine gesetzmäßige Äußerung finden durfte. Man nannte alle diese Zuckungen der Nationalität Verbrechen; sie machten Miene, es zu werden, weil man sich mit Glück Mühe gab, den gesunden Naturtrieb in einen Zustand kränkelnder Erhitztheit zu versetzen; nur der Aufstand Griechenlands wurde durch eine europäische Sympathie sanctionirt, und die Cabinette bequemten sich, hier mit den Völkern Hand in Hand zu gehen, um einen Strom, dessen Quell sich nicht mehr stopfen ließ, wenigstens in seinen Mündungen zu beherrschen. Wir sind heut' zu Tage in den Vierzigern des Jahrhunderts um Vieles klüger geworden, wir sträuben uns weniger gegen die Macht der Nothwendigkeiten im Völkerleben, und können wir sehr wohl den Zeitgeist der zwanziger Jahre als einen uns fremden hinstellen, jene Entartung des modernen Geschlechtes als Krankheitszustand behandeln. Mosen beginnt das letzte von den zehn Büchern seines Romans mit folgenden Betrachtungen, die mit der trüben Schwere, mit der trocknen Bitterkeit eines Tacitus jenes Jahrzehend schildern: »Wo kein naturwüchsiger Staat besteht, welcher sich so zu dem Geiste seiner Nation verhält, wie der menschliche Leib zu seiner Seele, welche ihn belebt, da vertritt seine Stelle der mechanische Polizeistaat, welcher keine Staatsbürger kennt, sondern nur träge Massen von nutzbaren Spießbürgern verwaltet nach den Grundsätzen der Stallfütterung, wo Licht und Luft, Futter und Getränk, Lager und Stand, Bewegung und Ruhe den Thieren zugemessen wird. In diesen Polizeistaaten, wo der Bürger ein Verbrechen begeht, wenn er sich thätig um die allgemeine Wohlfahrt bekümmert, wird jeder Einzelne auf den Standpunct des Egoismus versetzt. Ist der Mensch so von dem idealen Staatsleben verdrängt, welches allein den Menschen aus der Engherzigkeit erheben kann, so bleibt ihm nichts als der gemeine sinnliche Genuß übrig, welcher durch Geld vermittelt werden kann. In die größere Menge eines solchen Volkes, welches sich seine Seele hat stehlen

lassen, fährt nun der Heißhunger nach Amt und Geld, mit welchem sich die niederträchtigste Gesinnung von selbst verbindet, wenn auch innerhalb der Schranken der Polizei. Jede Tugend wird da zum Schein und Deckmantel der Habsucht. Liebe und Freundschaft werden Mittel zum materiellen Zwecke, und wo sie aufhören, dienstbar zu sein, treten der grimmigste Haß, Verläumdung und Verfolgung und alle Kinder der Undankbarkeit schamlos an das Licht. — Solche Krankheitszustände der Staatsgesellschaft charakterisiren sich durch Selbstverachtung und Zerrissenheit der Gemüther, woran sich, als nächstfolgendes Glied der Kette, die allgemeine Feigheit schlingt. — Die Heilung solcher Völkerkrankheiten erfolgt in babylonischen Gefangenschaften oder in Revolutionen. Griechenland und Italien gebrauchen die erstere, Frankreich und Spanien die letztere Cur.« Hätte Mosen uns den Zustand Europa's in dem Jahrzehend des veroneser Congresses geschichtlich beschrieben, so kalt, so scharf, so erschütternd und niederschmetternd wahr, wie er es abstract in diesen Sätzen hinwirft, wir hätten, wie ich sage, die Historiographie eines modernen Tacitus. Die epigrammatische Verkniffenheit, das bittere Verschweigen, der jähe Wechsel von Kälte und Hitze, die sich nicht leicht oder niemals zur dauernden und getreuen Wärme zusammenschließen, alles Das sind Züge in Mosen's Natur, welche eine Geschichtschreibung solcher Art möglich machen.

Allein Mosen wollte uns einen Roman geben. Der Geschichtschreiber schildert, der Dichter entwickelt; jener berichtet, dieser läßt eine Epoche der Geschichte als eine menschlich mögliche vor uns erstehen, er läßt sie uns in ihren Bedingungen erleben, indem er uns Gestalten unterschiebt, für die und mit denen wir fühlen. Nun muß ich freilich sagen, daß Mosen nicht stark ist in der Poesie der Individuen, nicht stark in der Schöpfung der creatürlichen Welt, welche seine Gedankensphären verkörpern soll. Was ich von seinen Dramen kenne, belegt mir diese Behauptung. Sein »Rienzi« ist ein Monodram, gibt die Stufenfolge und die Momente einer sich lyrisch entwickelnden Natur, die dem Leser wie dem Dichter selber ganz subjectiv bleibt. Alles Übrige am Stücke, zur Motivirung der monologisch entwickelten Hauptfigur, besteht in Linien und Conturen, in Gedankenstrichen, Frage- und Ausrufungszeichen, ist keine wirkliche

Welt lebendiger Persönlichkeiten. Man nehme ein anderes Drama. Mosen's »Kaiser Otto« bricht, wie mit der Thür in's Haus, so mit dem Schrei: »Ich bin der Atlas dieser Welt!« in's Thor von Rom. Dieser Otto ist kein Individuum, sondern Stellvertreter der Kaiseridee. Für solchen Repräsentanten empfinden wir mit, wenn er etwas zum Ausspruch bringt; aber wir können nichts mit ihm erleben, die Welt der Thaten und Ereignisse ist für ihn verschlossen, oder er bewegt sich in ihr als Puppe nur, als gehorsamer Automat auf den Wink dessen, der ihm, statt ihm den Athem einzublasen, das Räderwerk aufzieht, um das System seiner Gedanken in Gang zu setzen. Je bedeutender Mosen ist als geistige Potenz, als Organ gewichtiger Wünsche, heiliger Überzeugungen, desto mehr thut es noth, seine Natur einmal dreist zu beleuchten, um klar zu werden über das Gewirr von Position und Skepsis, Poesie und abstracter Speculation. Die Welt der Individuen ist bei ihm schwach, das Reich der Ideen mächtig. Lebendige Individuen sind die Wesen der Mosen'schen Dichtungen nur, sofern sie die Elemente ihrer Nationalitäten vertreten, falls sie nicht ein noch Allgemeineres darstellen sollen. Auf den Gegensätzen der Volksthümlichkeiten beruht ein hauptsächlicher Accent seiner dramatischen Conflicte. Und von dieser Art ist denn auch vorzugsweise das Interesse seines Romanes. Das Gemälde eines europäischen Congresses konnte eine Galerie von Portraits liefern, nach Autopsie oder künstlerisch fingirt. Das gibt Mosen nicht; er führt uns die Diplomaten vor, er läßt Metternich und Gentz, Hardenberg, Chateaubriand und manche andere Zeitgenossen reden, aber in der Portraitzeichnung, für die hier Spielraum war, ist er nicht glücklich, weder Contur noch Farbengebung ist treffend und bestimmt genug.

Mosen hat auf ganz anderm Felde seine Stärke. Er gibt in seinem »Congreß von Verona« ein Panorama von Nationalitäten. Alle Völkerstämme senden in Fürsten, in Regierungskünstlern, will sagen Staatsmännern, und in Jünglingen aus dem lebendigen Schooß der Massen Stellvertreter, und so haben wir in Mosen's Darstellung einen Congreß von Nationalcostümen und Nationalcharakteren, die er, effectvoll beleuchtet, neben einander balancirt, um an dem Reiz der Contrastirung seinen

Scharfsinn und seinen tiefsinnigen Witz zu erschöpfen. Wir haben in dem alten Ritter Malavilla spanische Etiquette, in seiner Tochter Isabella den Schwung spanischer Romantik; an der Italienerin Francesca das köstliche Element weiblicher Geistesgröße, wie sie uns in Bildern alter Maler aus der Schule Tizian's entgegentritt und in der Physis der untersten Classen des italienischen Volkes hier und da noch in seltenen Exemplaren auftaucht. In dem Journalisten Jouy haben wir den blasirten Esprit französischer Modernität, in dem freiheitsdurstenden Phanarioten Achilleus den Aufschwung griechischer Jugendkraft, in dem Burschenschafter Arnold die Ehrlichkeit deutscher Idealistik, in dem diplomatischen Grafen Frankenstein das beschämende Gegenstück unsers modernen Verhaltens; der Chevalier Bartolo, der mit allen Hunden gehetzte Gauner, ist ein von allen Volkseigenthümlichkeiten abgeriebenes Etwas, wie es nur die treulose Verlorenheit moderner Zustände aufweisen kann. Und während Mosen diese und ähnliche Figuren in bunte und mannigfache Verhältnisse zu einander zu bringen weiß, und sich und den Leser an den Verschlingungen dieser Bezüge weidet, bricht hier und da der lyrische Poet mit voller Macht durch, der Sache und dem Wesen, wenn auch nicht der Form nach. Ein spanischer Mönch schildert die einsame Mystik seines Lebens auf dem Montserrat, der Industrieritter seinen Aufenthalt in den Gefängnissen der Inquisition, wo er die gnadenreiche Mutter Gottes in einer hölzernen, mit hundert Dolchen gewaffneten Figur umarmen mußte. Der deutsche Arnold malt seine erste phantastische Liebesneigung in der grünen Waldromantik seiner Heimath; der Grieche Achilleus schildert die Verwüstung der Insel Chios. In diesen brennenden Gemälden sehen wir, obschon in ungebundener Rede, den lyrischen Poeten Mosen mit der ganzen Gewalt seines Feuers. Den Hintergrund für alle diese Einzelnheiten, die sich in den Vorgrund drängen, machen fortgesetzt die Festlichkeiten der hohen Herrschaften und die Verhandlungen der Diplomatie zum angeblichen Heil der Völker, wo wir sehr viel breites Detail erhalten, weil Mosen durchaus einmal episch sein will. Hier stoßen wir jedoch zugleich auf die Seele des Buches, hier entladet sich die ganze Bitterkeit der Mosen'schen Lebensanschauung, und das Bewußtsein von heute hat hier Fug

und Recht, den Inhalt heiliger Überzeugungen mit einem Anstrich von fanatischer Erbitterung zu schirmen und zu wahren. Ein exclusiver Haufe abgefeimter Regierungskünstler will mit den höchsten Lebensgütern ein Spiel treiben, die Wahrheiten des Zeitalters Lügen strafen, die Völker um das heilige Gefühl ihrer Freiheitslust betrügen. Die Väter der Nationen machen ihre Kunst zum geheimen Handwerk, lassen sich herab zur niedrigen List, und treten mit der Carbonaja, in der sie den Feind der Menschheit zu verfolgen vorgeben, in den Bund. Mosen hat den modernen Jesuitismus der Diplomatie mit der bittersten Ironie geschildert. Auf eine Ensemblescene voll lachendem Pomp und strahlender Heiterkeit folgt der Monolog einer geheimen Polizeispionseele in der dunklen Kammer, wo die Briefgeheimnisse des Publicums enträthselt und die verschiedenen spitzbübischen Arten der Siegellösung mit der vertrauten Genauigkeit eines eingeweihten Advocaten erörtert werden. Erschütternd, tragisch ergreifend ist die Scene, wo der menschenfreundliche Kaiser Alexander den Verrath eines seiner Staatsdiener entdeckt, der die sündliche Begier schnöder Regungen unter dem Deckmantel politischer Geheimnisse zu befriedigen sucht. Widerwärtig ist der Eindruck des deutschen diplomatischen Gauners im Glacé, der die Carbonari im Namen Gottes zu verfolgen sich die Miene gibt und damit nur dem kleinlichsten Gelüst erbärmlicher Empfindsamkeit und Nebenbuhlschaft Genüge gibt. Wie ein Polizeispion Diebe in seinen Sold nimmt, um eine Dieberei ausfindig zu machen, so verfolgt dieser Frankenstein die Demagogie mit Hülfe der Demagogen, in deren Vertrauen er sich stiehlt, und intriguirt gegen die Sache der Griechen, weil der edle Phanariot Achilleus von dem Mädchen geliebt wird, das er selbst in den Schlund seiner Begier ziehen will. Eine frühere Geliebte, ein junges Kind aus dem Tempel Thaliens an der Leopoldstadt in Wien, wurde von ihm betrogen und verstoßen. In Verzweiflung darüber verfiel sie in Krämpfe und wurde visionair. Der deutsche Diplomat benutzt diese Hellseherin, um das Volk zu bearbeiten, so daß die Somnambule hier gleichsam den verklärten Polizeispion macht und in des Grafen Dienst tritt. Ekelerregend ist die Gemeinheit seiner Abkunft und seiner ganzen Familiensippschaft. Grausen=

haft sind seine letzten Stunden, nachdem er sich dicht am Ziele seiner Wünsche sieht; ein tragischer Hohn sein Tod in der Brautnacht. Der bitterste Hohn, das tiefste Grauen aber liegt in dem Lug und Trug schamloser Ränke, womit hier von der exclusiven Menschenclasse, welche Fürsten und Volk vermitteln soll, im Namen heiliger Interessen, unter dem Vorwande großmüthiger Pläne, der Egoismus ausgeübt wird und mit der gemeinsten Cabale Hand in Hand geht. Die Fürsten sind in Mosen's Gemälde die Düpirten, die Camarilla beherrscht und betrügt Gott und Welt. Der Hofrath von Gentz hat zu jeder Action im Staatsleben eine Parallele aus der Sphäre des Gourmands, einen culinarischen Vergleich auf der Zunge. Er wird als der blasirte Schlemmer geschildert, der die Bereiche aller Wissenschaften plündert, um seinen materiellen Genuß zu stacheln, und auf Kosten der erhabensten Interessen mit geistreicher Verworfenheit witzig ist. Hin und wieder grenzt die Zeichnung des Herrn von Gentz an Caricatur, wie in der Toilettenscene; Mosen's Ironie begnügt sich hier, wie auch in andern crassen Scenen, am Skandal. Seine Satyre ist überhaupt nicht fein, sondern grotesk. Dies liegt weniger an der mangelnden Fähigkeit, die feine Gemeinheit auch fein zu geißeln, als vielmehr in Mosen's Stellung zu seinen Stoffen überhaupt. Seinen Figuren fehlt es an der stummen Beleuchtung, die ihnen der Romandichter schuldig ist. Mosen ist nicht innig genug mit und unter ihnen, er steht zu fern über ihnen. In der Vogelperspective genommen, wird aber das creatürliche Menschenleben leicht zum Puppenspiel. Vor lauter Scharfsinn, womit Mosen Conturen oder Linien faßt, entgeht ihm das sanfte süße Farbenspiel der Welt. Selbst wo er sich gemächlich in's Detail einzulassen scheint, bleibt man ungewiß, ob er nicht persiflirt, mitten in der Gemüthlichkeit nicht geißelt. Nur eine tiefschmerzliche Milde des Herzens hält ihn ab, das Leben ganz und gar als Caricatur, als abgefallen vom Geist Gottes, zu nehmen. — Und was gibt er nun, da er doch Poet ist und bei der Negation nicht verharren kann, als Entschädigung für diese negative Welt voll Gräuel, die er schildert, für dies Gewühl raffinirter und cultivirter Gemeinheit eines modernen Jahrzehends? Hat er die belebende Macht, uns mit vollen Zügen

wieder aufathmen zu lassen? Findet er Oasen in der Wüste? — Es wird immer das Gefühl der Jugendkraft sein, was ein Poet in seinem Gemälde der Welt von heute als ein Positives hinstellt; das aufkeimende Geschlecht verbirgt ihm immer eine Zukunft, eine Sühne für die mißgestaltete Welt hergebrachter und alt und fest gewordener Gebrechen. Die Liebesneigung des Griechen Achilleus und des spanischen Mädchens Isabella ist der Lichtpunct im Mosen'schen Gemälde. Leider will uns aber nach so viel wüstem Lärm einer glänzenden Gemeinheit, nach so viel heimlicher Tücke moralischer Entartung, diese Welt der Jugendliebe etwas leer und arm bedünken. Der Darsteller fühlte das, wie mir scheint; er suchte dies Element zu steigern und vergriff sich in dieser Steigerung; die Scenen zwischen Achilleus und Isabella sind theatralisch geworden, statt Innigkeit und des Siegs des wahren Naturgefühls, geben sie ein Schaugepränge, das verletzende Wirkung macht und auf keine Weise ausgleicht und begütigt. Dazu kommt die Leerheit, um nicht zu sagen die Lüge, des Schlußgedankens. Der Phanariot und das spanische Mädchen, die beiden echten Naturen in der verlorenen Menschenwelt, retten sich heraus aus dem Gewühl der Intrigue. Sie segeln nach Griechenland und rufen: Freiheit! Aber das freie Griechenland, wie es die Wirklichkeit gibt, ist kein Trost, keine Genugthuung. Die Politik der Staaten konnte diese Freiheit nicht hindern, aber wo sie nicht hindert, kann sie doch verderben. Das befreite Griechenland ist keine Zuflucht für freie Naturmenschen. Der Poet Mosen hat hier mit einer Täuschung den Schluß gemacht, während er doch sonst allen Illusionen feind ist. — Es ist immer schlimm um einen Dichter, der seinem Zeitalter keinen Glauben zu geben vermag. Hat ein Zeitalter keinen Glauben, der es selig macht, so sollte es sich auch nicht einbilden, eine Poesie zu haben. Ich will nicht so düster sein, zu behaupten, daß unser Zeitalter bereits auf diesem Puncte der Überzeugung angelangt sei. Wäre das der Fall, so muß ich doch sagen, daß dieser Endpunct, wo man keine Poesie mehr hat, weil man alles positiven Glaubens baar ist, nur ein Wendepunct sein kann, an welchem das gesunde Bewußtsein, das mit dem Volke in Eintracht bleibt, alsbald vorüberschreitet, um ein festeres Ziel zu finden.

So steht es nach meinem Ermessen mit Mosen's geistvollem aber oft unerquicklichem Buche. Die Sprache des Romans ist hier vielleicht zu raffinirt, um immer wahr und gesund zu sein. Die groteske Phantasie der Mosen'schen Poesie bemächtigt sich auch seiner Diction; er gefällt sich oft in schwierigen, studirten und ausgesuchten Bildern. Die liebe Gewöhnlichkeit verfällt freilich nicht in diesen Fehler. Es gehört viel Geist dazu, um in der Phantasie und im Witz des Scharfsinns so ausschweifend zu sein, wie Mosen; auch in seinen Fehlern ist er ein ungewöhnlicher, ein seltener, mitunter seltsamer Geist.

13.
Heinrich Koenig.

In Heinrich Koenig sind zwei Naturen lebendig, der Mensch und der Künstler. Er gab Bekenntnisse und er gab Dichtungen. In beiden aber ist er Poet. In jenen lebt er sich aus den Wirren eines ihm überkommenen Lebens als freier Mensch heraus. In seinen Dichtungen lebt er sich gleichsam zurück in's Mittelalter. Man nennt das Talent gewöhnlich nur dann, wenn es fremde, äußere Welten gestaltet, ein schöpferisches, ein poetisches. Goethe's Selbstbekenntnisse sind aber fast mehr ein Werk der Poesie, als manche seiner objectiven Gestaltungen. Und so nimmt, was Koenig »aus dem Leben« gab, unsere Theilnahme vorherrschend in Anspruch. Wir haben an Koenig nicht den Philosophen, den abstracten Denker, sondern den Poeten, den ächten Menschen, der die geistigen Stoffe seines Zeitalters erlebt, durchfühlt und überwindet. Es ist die Poesie einer freien Persönlichkeit, die hier ihre Bekenntnisse gibt, in der Geschichte ihrer Excommunication ihre Beichte dem Jahrhundert ablegt.

Heinrich Koenig ist mit seiner Lebensgeschichte schon von Kindheit an mit den religiösen Wehen unserer Zeit sehr eng verflochten. Die katholische Kirche erlebte an ihm eine Opposition in ihrem eigenen Schooße, und zwar die kindlich reine Opposition der harmlos prüfenden, leidenschaftlos denkenden Vernunft. In seiner ersten Jugend war Koenig aus einer gewissen poetischen Empfänglichkeit gläubig, aber die orthodoxe Strenge des Gymnasiums in Fulda und die fast gewaltsame Bemühung eines Priesters, ihn zum Franciscaner zu erziehen, störten ihn aus der Hingebungslust der Empfindung und nöthigten ihn, nach

und nach sein Heil in der Selbstständigkeit des freien Willens zu suchen. Die nachherige Verbindung mit dem freisinnigen Benzel=Sternau wurde für ihn später Veranlassung zur Mitarbeiterschaft am »Protestanten«, einer gegen den »Katholiken« in Frankfurt a. M. von Friedrich herausgegebenen Zeitschrift. Die dort gelieferten Aufsätze stellte Koenig 1829 unter dem Titel »Rosenkranz eines Katholiken« zusammen, ein Rosenkranz, der allerdings an jedem Kügelchen einen Dorn bot. Der Bischof von Fulda *) gestattete dem Verfasser eine Frist zum Widerruf. Statt dessen begründete Koenig 1830 in einer neuen Schrift: »der Christbaum des Lebens,« die selbstbewußte Freiheit seines apostolisch reinen, vernunftgemäßen Christenthums. Jetzt drohte der Bischof mit förmlicher Excommunication, welche noch im Jahre 1831 allerdings erfolgte, aber nach Aufruf des weltlichen Schutzes der Regierung nur in der Stille ohne Verkündigung von der Kanzel, ohne Anschlag an der Kirche, als Bann über ihn verhängt wurde. Zum Protestantismus trat Koenig nicht über.

Unter dem Titel: »Was ist christlich am Christenthume?« lieferte Koenig zu der Untersuchung von David Strauß über das Bleibende im Christenthume eine Ergänzung. Der Poet ergänzt hier den Philosophen, der Mensch mit seinem lebendigen Bedürfniß den abstracten Denker. Strauß streift alle Formen vom Inhalt ab, hält die Gedanken und die innere Bedeutung für das einzig Wahre und Dauernde im Christenthume. Der Mythus ist nach ihm das Hinfällige, das Symbol, das Ceremoniell erscheint ihm gebrechliche Menschensatzung. Es ist gut, daß die gesammte Überlieferung der Luftpumpe dieser kritischen Experimente unterzogen wird. Allein es genügt dieser dünne Aether nicht zur Existenz für die der Atmosphäre bedürftigen Geschlechter. Strauß hätte einen neuen Cultus schaffen müssen, wollte er mehr als wissenschaftliche Wahrheit geben. Was ist richtig,

---

*) Koenig ist 1791 in Fulda geboren. 1835 bethätigte er seine Bestrebungen für politische Freiheit in seiner Schrift: »Leibmacht und Verfassungsmacht, oder über die Bedeutung der Bürgergarden«. In den nächstfolgenden Jahren war er Mitglied des ersten kurhessischen Landtags.

was unverfälscht göttlich im Christenthume? Diese Frage stellt sich die Philosophie, die in dieser Abstraction auszudauern vermag. Eine andere Frage ist: Was hielten die Völker für wahr am Christenthume, welche Bedürfnisse haben die Geschlechter der Menschen, was muß und was soll ihnen nach dem Bedürfniß ihres Gefühls das Christenthum sein? Diese Frage stellt sich die denkende Betrachtung auf dem historischen und auf dem poetischen Standpuncte. Koenig erinnert auf keine Weise an Strauß, weder anschließend noch widerstreitend; ich selbst nur komme auf die Parallele dieser Aufsätze und ihrer Ergebnisse. Koenig geht auf den Orient zurück, sucht in den Religionssystemen der alten Jahrhunderte Anknüpfungspuncte für das Christenthum und findet für Inhalt und Form die Spuren uralter Verwandtschaft. Koenig gibt sich dem ganzen Tiefsinn dieser Betrachtung hin. Was der alte Zschocke in seiner Geschichte der Verbreitung des Christenthums aufwies, tritt hier bei neuem Bedürfniß in ein neues Licht. Die Hegel'sche Religionsphilosophie und Marheineke's speculative Theologie weisen nach, wie viel Christliches bereits in den vorchristlichen Religionen sei. Es ist ein umgekehrter Weg, aber das Ziel ist dasselbe, aufzusuchen, wie tief die Glaubenssätze des Christenthums, ja sein Cultus und selbst sein Ceremoniell schon im Orient wurzelten unter den Urvölkern, die sich langsam wie in dämmernder Ahnung aus dem Schooß der Natur aufrafften. Ich will hier nicht an die indischen Trimurti erinnern, die uns überzeugen, daß die Lehre von dreieiniger Gottheit keine Erfindung der Priester, keine Speculation der Philosophen, sondern schon eine uralte Ahnung kindlicher Völker war. Ich will nicht an Krischna erinnern, den von einer Jungfrau gebornen Gottmenschen der Inder, der, von einem Pfeilschuß getroffen, an einem Baume stirbt, — ein am Todesholze leidender Gott. Budda, der 600 Jahre vor Christo lehrte, sprach Glaubenswahrheiten, die den Nerv des Christenthums berühren. Noch bestimmter in Einzelnheiten ergibt sich die Verwandtschaft des Christlichen mit dem Altpersischen. Es ist einseitig, das Christenthum blos als Fortsetzung und Erfüllung des Judaismus zu nehmen; es ist vielmehr ein Schlußpunct aller Religionen des Orients, eine göttliche Befreiung des Selbstbewußtseins aus dem verworrenen Drange der Elemente

zwischen Gott und Natur. Selbst was im christlichen Cultus und Ritus Geltung hat, reicht weit über Christi Person hinaus. Zoroaster, wie gesagt, gibt die nächste Vermittelung. Gott war nach allen orientalischen Religionen vom Uranfange der Einsame, der Schweigsame, bis er das Wort fand. Mit dem Worte brach die Gestaltung der Welt hervor und es begann der Schöpfungsmorgen, denn diese Klarheit des Sichselbsterfassens ist Allmacht. Der Mensch hat durch das Gebet Antheil am Göttlichen, das Gebet ist das Echo des göttlichen Wortes. Zoroaster, der zuerst diese Bedeutung des Gebetes erkannte, und ihm die Macht zuschrieb, die bösen Geister zu scheuchen, ordnete in den Tempeln ununterbrochene Betstunden an. Ein Gürtel aus weichen Ruthen, ein Rosenkranz also, dient, die Gebete abzuzählen. Wasser, mit dem Worte gebraucht, vernichtet des Bösen Kraft. Alle Weihungen zu höherer Vollkommenheit geschehen durch die Taufe. Eben so ist der Satz von der Auferstehung des Leibes schon eine Lehre Zoroaster's. »Erde und Gewässer,« lehrte er, »sollen die Gebeine ihrer Begrabenen zurückgeben. Dann versammeln Gute sich zu Guten, und die Verdammten bestehen ihre letzte Reinigung zur Seligkeit. Die Natur ist dann Licht, die Materie wirft keine Schatten mehr. Ausgeglichen ist der ewige Abgrund, und des Ormuz Reich umfaßt ein seliges All!« — Und wenn das Alles, was wir für christlich halten, Gebet und Taufe, selbst das Katholische mit seinem Rosenkranz und Weihwasser, so tief im Orient wurzelt? — Mich dünkt: je allgemein menschlicher, desto unerschütterlicher sind Glaubenssätze. Was Satzung eines Sectenmeisters ist, darüber läßt sich streiten, was aber so weit hineinreicht bis in die Unschuld kindlicher Geschlechter, deutet auf eine unbewußte göttliche Quelle. Ahnungen der Naturvölker lassen sich nicht widerlegen, Ihr habt sie nur zu deuten; sie erscheinen wie Naturgesetze der menschlichen Seele. — Hat das Heinrich Koenig mit seinem Artikel darthun wollen? — Nicht geradezu. Er wollte den Begriff des Exclusiven am Christenthume tilgen. Jene Folgerungen stellen sich aber nicht minder wie von selbst. Wenn, was wir christlich nennen, älter selbst ist als das Christenthum, das Jesus lehrte, nun so muß es wohl gewisse Dinge darin geben, die als Ureigenthum der Menschheit unerschütterlich fest stehen.

Zur Einweihung des Bonifaciusdenkmals in Fulda hielt Koenig dort eine Festrede, in welcher er seine Ansicht von den Epochen des Christenthums niederlegte. Der Redner schildert das Jahrhundert des deutschen Apostels, der den Germanen das römische Christenthum brachte, die wilde Natur zugänglich machte für den Glanz der innern Erleuchtung, für die Herrschaft des Geistes über die rohe Gewalt. Er entwickelt dann als Parallele die Aufgabe unseres Jahrhunderts, das nicht mehr das Fleisch und die Natur zu knechten berufen ist, sondern zu erlösen durch die Eintracht mit dem Geist in der Liebe, welcher die kommenden Geschlechter Tempel errichten werden. Auf das Zeitalter Petri, dessen Glauben die Kirche gebaut, war mit der Forschung der Reformation das Paulinische Zeitalter gefolgt; wir stehen jetzt — wie Koenig die Schelling'sche Deutung benutzt, — an der Schwelle des Johanneïschen. In seiner »Excommunication« hat er diese Elemente des Christenthums, wie sie auf einander folgen und als Bedürfniß der Menschheit ihre Nöthigung haben, ausführlich charakterisirt. Seine religiöse Humanität, eben so tief wie hell und klar, eben so stark wie sanft und schmiegsam, gibt hier noch einmal den Zusammenhang ihrer Anschauungen. Besonders beredt ist Koenig's Rede, wo sie den Segen der freien Persönlichkeit, in welcher freilich die Auflösung der alten Kirche liegt, für das Heil der Menschheit entwickelt und feiert. Er nennt die individuelle Religion, zu welcher uns die Opposition Luther's verholfen, die Blüthentriebe des christlichen Baumes, deren Früchte die Zukunft bieten wird.

In einer kleinen »Wanderung von Pillnitz bis Sonnenstein« zieht er seine Bekenntnisse auf das Bereich der gesellschaftlichen Fragen hinüber. Es ist die kleine Gebirgswelt der sächsischen Schweiz, diese Felsenpartie en miniature mit ihren civilisirten Wegen und Stegen, die wir hier an Koenig's Seite durchpilgern. Sind doch die Elemente überall dieselben, der Himmel, die Sonne, die Sterne, und der Mensch dieser Zeit mit seinem Leid und seiner Lust der immerdar bedrohten, erhobenen und gedrückten Seele. Koenig hat einen kleinen novellistischen Faden aus dem socialen Zustand der Gegenwart in seine Wanderung geschlungen. Eine emancipationslustige Dame gibt ihm Gelegenheit, seine Ansichten über die in unserer Zeit angesprochene

freie Selbstständigkeit des Weibes zu entwickeln. Er sieht die Functionen des Männlichen und des Weiblichen in allem Dasein, schon in der Schöpfung als wesentlich verschieden, überall ein schaffendes und ein empfangendes Princip, das schöpferische Element waltend, das empfangende sich hingebend. So sei auch der bürgerliche Zustand bedingt, nicht durch die Willkür der Menschensatzung, sondern in der Natur des Daseins begründet; alle Vermischung der Thätigkeiten beider Geschlechter sei Unnatur, die Umkehr des activen und passiven Verhaltens nach Saint-Simon Unsinn. Koenig gab in seiner »Excommunication« sein religiöses Verhalten zu den Ideen der Zeit; jetzt vervollständigt er sein Glaubensbekenntniß durch diese Debatte über ein sociales Thema, und seine ganze geistige Person tritt immer fester in den Verband der wichtigsten Fragen, mit deren Lösung sich das Bewußtsein der Zeit beschäftigt. — Der Poet gab diese Beiträge zu den Debatten des raisonnirenden Zeitalters. Der Poet widerlegt den Mythus nur, indem er ihn als menschliche Nöthigung erklärt. Und in den Theorien des Zeitgeistes nimmt er nichts an als was ihm die Natur der Sache gebietet. Wir verstehen unter dem Begriff eines Poeten gewöhnlich ein Wesen, das in allerlei erkünstelten Illusionen lebt, in krankhafter Erhitzung seine Ausgeburten gestaltet. Und in der That, im Laufe der Zeiten ist die Natur unserer Poeten verderbt. Mit Heinrich Koenig hat sie sich in aller Gesundheit zur Wahrheit des Zeitalters wieder zurechtgefunden.

Soll ich von seinen Romanen sprechen? Er erfindet nichts, was von Lüge oder Fiction nur den Schein hat, er ist hier gerade so wahr und schlicht wie in seinen Bekenntnissen. Seine »Waldenser« stecken sogar noch im naiven Chronikenstyl. Seine vielgefeierte »hohe Braut« war einer der ersten deutschen Romane, die ohne Nachahmung in Walter Scott's Kraft und Gesundheit athmeten. Sein »William's Dichten und Trachten« veranlaßte mich zu einer Parallele mit einem englischen Buche, das gleichzeitig den großen Briten zum Helden hat. Ich gebe die Parallele, wie sie in jener Veranlassung entstanden ist.

Die Forschung des Commentators und die Erfindung des Dichters, beide sind noch immer gleich sehr thätig, um Shakspeare's Welt, die Welt seiner Poesie und die Welt seines Zeit-

alters, zu erläutern. In England erschien ein vielbegrüßtes Werk: »Shakspeare und seine Freunde,« deutsch von W. Alexis; in Deutschland H. Koenig's Roman.

Die schwerfällige Behaglichkeit des englischen Werkes könnte der Vermuthung Raum geben, dasselbe sei ein Gewinn aus bisher verschlossenen und jetzt einem unbekannten Verfasser zugänglich gewordenen Familienarchiven. Inzwischen darf die Unbehülflichkeit der darstellenden Feder nicht irre führen, uns nicht eine größere Glaubwürdigkeit vorspiegeln, als wir sie einer Arbeit kluger und geschmackvoller Combination zuwenden. Diese insipide Naivetät des feisten Chronikanten, die sich in dem Buche, »Shakspeare und seine Freunde« breit macht, jene bedientenmäßige Treue, die stets hinter ihrem Helden herläuft, ihm den Hut nachträgt, das Kleid säubert und ihm doch aus lauter Vertraulichkeit etwas Respectwidriges am Zeuge flickt, jene ganze Handwerkermiene, in welcher die Chronik über Shakspeare und sein Zeitalter auftritt, ist zu sehr gemeinsame Eigenheit des englischen Romans überhaupt, als daß sie zu dem Glauben berechtigte, hier sei mehr als Production der Gegenwart, hier sei alterthümliche Treuherzigkeit eines Zeitgenossen, der ungeschminkt und simpel aus den Erlebnissen des Tages in jener Zeit ein Buch voll Denkwürdigkeiten zusammengestellt. Was ungeschminkt ist an dem Werke, verräth doch zugleich ein großes Maß von Bornirtheit, das Populäre daran ist doch weiter nichts als Unfähigkeit, in Shakspeare's Poesien die tieferen Motive, in seiner Person die geheimeren Anlässe zu entdecken, oder sie so zu erfinden, daß die Erfindung einen genialen Commentar bildet. Beides hat die deutsche Dichtung vermocht, und Koenig's Roman ist ein Triumph in dieser Beziehung. Inzwischen ist das englische Werk, wenn auch als Memoir und Chronik erlogen, und als Combination ohne alles feinere Verdienst, doch interessant genug, um es als Mittel zum Zweck, als Beitrag zur Erforschung des Shakspeare'schen Zeitalters, werthzuhalten. Es wird mit einer Scene zwischen Shakspeare und seinem Heldenspieler, Richard Burbage, eröffnet. Beide erinnern sich ihrer Knabenstreiche im Forste des sehr ehrenwerthen Sir Thomas Lucy in Stratfort. Die berühmt gewordenen Wilddiebereien lösen sich hier in bloßen Unfug und knabenhaften Muthwillen

auf; die wilden Burschen führten den Förster irre auf die Spur von Wilddieben, die sie fingirten, damit William während dessen der Nichte des Sir Ehrenwerth im Gebüsch den Hof machen konnte. Sodann der Besuch eines jungen Poeten, der dem berühmten Meister eine Tragödie überreichte, und nun, als er ihm die Aufwartung macht, Worte des Tadels, mit verbindlichem Wohlwollen vermischt, in Empfang nimmt. In alle dem ergibt sich Shakspeare als eine derbe Gutmüthigkeit, als eine gesunde Mittelmäßigkeit, zu welcher der englische Roman so gern seine Helden jeder Zeit herabdrückt, weil er dem Geschmack eines Publicums zu fröhnen hat, dessen grobkörnige Moral, dessen rothbäckige Beschränktheit nur materielle Größen duldet. Der Pinsel der englischen Romandichter niederländert zu stark, und vor der Niederländerei dieses Styls, für welche neuerdings Boz-Dickens in seinen Pickwickiern den Grund und Boden des untersten Volkshaufens aufgefunden hat, müssen auch die Figuren eines wahrhaft großen, heroischen und keck verwegenen Zeitalters sämmtlich der Trivialität einer lustigen Bornirtheit verfallen. Auch Königin Elisabeth tritt mit der jungfräulichen Grandezza ihres Wesens sammt ihren Horffäulein in diesen beengten Rahmen. Shakspeare liest ihr die lustigen Weiber von Windsor vor, wie denn der große Dichter hier überall nur als der gutmüthige Harlekin von Alt-England erscheint, der aus Instinct und mit der Sicherheit des angebornen Handwerks die Pritsche schwingt. Sind wir nun hier vor jener unfruchtbaren Vergötterung der Persönlichkeit sicher, die auch im Tieck'schen »Dichterleben« noch hinlänglich thätig war, um den angebeteten Briten zum Ideal einer göttlich lächelnden Kinderseele zu machen, so sind wir doch auf englischem Grund und Boden fast aller geistigen Würde los und ledig. Jene Vagabunden, die in Eastcheap bechern und toben, jene lustigen Gauner, die die Welt für trocken erklären, weil sie sich vor ihren lechzenden Zungen nicht in ein einziges großes Faß Sect verwandeln will, jene Küfer, die an Flüchen so reich sind, wie der Ocean an Fischen, an todten und lebendigen, jene Hofschranzen, die auf Stelzen um den Teich der Liebe tanzen, weil eine Jungfrau gebliebene Königin als Richterin auf dem Stuhle sitzt, jene Hoffräulein, die aus vergällter Liebeslust bitter witzig sind, oder wie Kätzchen um den verbote-

nen Rahm der süßen Neigung schleichen; jene Flibustier der Leidenschaft, die auf den verunglückten Sturm ihrer ausschweifenden Jugendfahrten schelten; alle jene Figuren, die wir Shakspeare'sch nennen, und an denen allerdings nicht blos das Zeitalter, sondern auch die Person des Dichters ihren Theil hat, sind doch nur die Hefe seines Weines, nur der Unterrock seiner Poesie, die des Zeitcostüms bedurfte, wollte sie zeitgemäß sein, und allerdings auch, ohne Reflexion und Wählerei, ganz harmlos, instinctmäßig und naturwüchsig in das buntgewürfelte Kleid des damaligen Lebens sich stürzte. Alles was für Portraitirung an seinen Dichtungen gelten muß, was als niederländische Kraft der Genremalerei an ihm zu rühmen wäre, ist doch nur die Spur, die sein Fuß in den nachgiebigen Boden seiner Zeit, seiner Nation und seines Landes eingedrückt. Ohne den inwohnenden Geist, der das Leben erst beflügelt, ist doch selbst ein Heldenzeitalter nur gemein und bedeutungsleer. Es stecken Elemente eines Teniers, eines Rembrandt in den Shakspeare'schen Gemälden; diese Elemente macht uns eine Erkenntniß jenes Zeitalters klar, dessen Art und Weise, ja dessen Abart und Ausart Shakspeare theilte. Nur aber dann, wenn wir zugleich die Raffael'ische Kraft seiner innern Weihe und Beseligung kennen, das geheime Feuer seiner Anbetung, das mitten im Bereiche der vorhandenen Welt hellflammig gen Himmel lodert, nur wenn wir Shakspeare's Religion kennen, wird uns die Seele, nicht blos Körper und Kleid seiner Dichtung, erklärlich. Denn dies war neben seiner weltlichen Natur zugleich in ihm, diese Hohepriesterschaft des Menschenlebens, dieser Augurdienst, der nach den tiefsten Problemen sucht, sie löst oder als Hieroglyphe hinstellt. Und diesen Raffael im Shakspeare zeigt uns die Dichtung von Koenig.

So drängt es mich sogleich auf das deutsche Buch einzugehen, bevor ich die Betrachtung des englischen recht erledigt. Bei alle dem seien die Vorzüge der fremden Arbeit nicht mißachtet. Wir sehen hier Shakspeare als Menschen im Wochenhabit, als Poeten auf dem Soccus, und selbst wo die banausische Breite des anonymen Autors langweilig ist, bleibt sie doch lehrreich. Es finden sich manche Partien in diesem Werke, welche in die Sphäre des Boz-Dickens einschlagen, zuweilen

nimmt die Darstellung auch mit Glück jene Färbung alterthümlicher Naivetät, in die sich das »lustige England« von damals kleidet. Von dieser Art sind Gestalten wie Gib, der Klingeljunge aus der Rose, auch ein Barbierjunge aus Eastcheap. In dieser Weltkneipe agirt ein feister Schnitthändler, George Taffent mit Namen, der einen Prototyp zu Falstaff abgibt. Auch der Koenig'sche Roman bringt zur Commentation des Sir John eine Figur ähnlicher Art in einem alten Kriegscameraden, dessen Trunkenheit stets im Vollmond steht. Wenn der Novellist solche Gestalten im damaligen Lebensverkehr aufweist, als ganz naturgemäß dem dortigen Boden entsprossen, so thut er, was seines Amtes ist, er commentirt das Lebenselement dieser Gattung, wenngleich auf einem andern Blatte geschrieben steht, wo der Schöpfer des Sir John die Kraft hernahm, diese gottvolle Verlorenheit seines Komus und Jocus so glücklich und so geistig bedeutsam zu concentriren, zu steigern, und ihr den Stempel allgemein gültiger Wahrheit aufzudrücken. So lange der Novellist seinen Dichter als ein bloßes Erzeugniß seiner Zeit faßt, als ein Geschöpf jener romantischen Wirren, die der letzte Athemzug einer mittelalterlich katholischen Welt im Widerstreit mit dem ersten Anbruch des Puritanerthums hervorrief, so lange commentirt er nur die Äußerlichkeiten. Faßt er aber den großen Dichter zugleich im Kampfe mit den Mächten seines Zeitalters, aus dem sich mit allen Schmerzen der liebebedürftigen und doch einsam hingestellten Seele eine ungeheure Kraft des Selbstbewußtseins entwirrt und entspinnt, so weist er in ihm nicht blos die Creatur, sondern auch den Schöpfer nach, der seine Welt sich selbst gestaltete. Dies eben ist wie in Goethe so in Shakspeare die Eigenheit des Genies, daß es sich an die Stoffe des Lebens, an die Bildung seines Zeitalters in Liebe, ja in Schwärmerei hingibt, und doch nach furchtbarem Kampfe die freie Selbstständigkeit wieder siegreich rettet, Lust und Leid in sich begräbt, und nach vielen Todesschmerzen immer wieder als Herr seiner selbst aufersteht. So und nicht anders ist nun einmal der Lebensprozeß des Genies. Es wirft sich immerfort in die Strudel seiner Welt, aber das ferne Felsenufer bleibt sein Ziel, wo es wieder dem Lauf der Menschenart entzogen wird; — es ist einsam in der Welt, Gott hat es gezeichnet.

Merry England ist ein abgöttischer Begriff, und das Genie vom goldenen Zeitalter des lustigen Alt-Englands soll nun einmal, wie die Leute wollen, ganz und gar darin aufgelöst sein. Erheben wir uns also nicht, so lange von den Opfern die Rede ist, die man diesem Begriffe bringt. Zu diesem Idole gehört vor allem auch jene rothsaftige, vollwangige Lustigkeit, die sich über Beefstak und Porter herstürzt und daran ihre Lebensgeister anzapft, die Teufeleien der Menschen für gemüthliche Schelmenstreiche erklärt und Gott einen guten Mann sein läßt. Shakspeare hat sich an der Tafel dieses Daseins sattgeschwelgt, aber eine geheime Geisterhand servirte, wenn er schwelgte, wechselte ihm geschäftig die Teller und flüsterte ihm dabei einige Offenbarungen in's Ohr, die sein Behagen an dem Bacchanal des Lebens dämonisch, wo nicht mephistophelisch anhauchte. Von jener blos physischen Gesundheit gesundete er; denn für den forschenden Geist, der die Erscheinungswelt durchbricht, um hinter der Schminke dem Dinge bis auf's Geripp zu spähen, ist jenes Wohlbehagen keine Gesundheit mehr, sondern ein kränkliches Aufblähen von Haut und Blut, ein Übernehmen der Creatur, die den Schöpfer in sich übertäubt und übertödtet. Freilich bricht erst in der dritten Periode seines Schaffens der denkende Mensch sich vollauf in ihm Bahn. Der patriotische Jubel seiner Jünglingsnatur hatte sich in den historischen Festspielen, in welchen die Heroen Englands auf Leben und Tod triumphiren, sein Genüge gethan. Ein zweites Blüthenalter rief der vollendete Mann in sich auf, als jener Liebesharm und jene Liebeslust, welche die üppigen Komödien schufen, über sein großes Herz gewaltig hereinbrachen, und die Wunder der Gefühlswelt in Traum und Seligkeit eine Wüste in ein Paradies verwandelten. Mit »Romeo und Julie« setzen wir den Beginn dieser seiner glücklichsten Dichtungsepoche. Da wird auch geschwelgt an der Tafel des Lebens, der Mensch feiert seine unsterblichen Götterspiele, denn sein Herz ist ewig jung, so lange er liebt. Genien der Lust gaukeln um seine Seele, der Becher kreist, ein Becher voll Freudenthränen, — und im Rausche der Beseligung wiegt die hohe Stirn des Dichters ihre sorgenvollen Gedanken in Schlaf. Mit dem Erwachen aus diesem Traume beginnt die dritte Epoche seines Schaffens, die mit »Hamlet« und »König Johann« in der

neuen Gestaltung datirt. Er schreibt die Römertragödien und schildert in einer ganzen Reihe dunkler Bilder das tragische Menschenloos. War er anfangs Patriot, der die Helden seines Vaterlandes schildert, dann Festspieldichter, der in Lust und Leid die liebevolle Schönheit des Lebens feiert, so wird er jetzt Geschichtschreiber der Menschheit und sein stählerner Griffel zeichnet die Hieroglyphen des Schicksals.

In dieser Periode, wo die großartige Einsamkeit sich seines Geistes bemächtigt, wo er bei allem Wogendrang des Lebens um ihn her sich auf einer Insel fühlt, hat noch kein spätgeborener Pinsel den Dichter zu zeichnen versucht. Tieck gab ihn in seiner Kindheit und in seinem ersten, traumbefangenen Erwachen. Koenig's Roman schildert ihn in der Periode seines Glücks, er führt ihn in den anmuthigsten Wendungen durch die Zeit seines Lebens, wo alle Genien sich wetteifernd um seine Muse und um seine Person bemühen, und begleitet ihn bis an jene Puncte, wo sein Auge für den bunten Farbenschmelz der äußeren Welt erblindet, wo eine nagende Skepsis in ihm nach dem Ding-an-sich zu suchen beginnt, über das die Natur ihren mitleidsvollen Schleier breitet.

Die Scenerie dieses trefflichen Gemäldes, das Koenig entwirft, ist äußerst bunt und reich, und im Dialog wie in der epischen Objectivirung der Thatsachen mit einer gleich großen Meisterschaft ausgeführt. Mit dem Hange zu einem beschaulichen Leben, den Koenig's Schriften durchgängig verrathen, vereint sich hier eine ungewöhnliche Bildnerkraft, die über den Reichthum an vorgefundenen Gestalten und Situationen sorgfältig, sauber und geschmackvoll verfügt, und mit dem tiefsinnigen Drange nach Lösung der Lebensräthsel eine diplomatische Anmuth in Form und Wendung zu verbinden weiß. In den »Waldensern« konnte vor lauter chronikartiger Enthaltsamkeit eine freie Gliederung des Stoffes nicht aufkommen. Hier ist sie in Form und Inhalt gleich bedeutend, und die deutsche Literatur ist um eine ihrer gelungensten Dichtungen reicher. Unter den historischen Portraits, die uns Shakspeare's Zeitgenossen vergegenwärtigen, sind besonders die Bilder der Elisabeth und des Grafen Essex hervorzuheben; sie sind so fein und durchsichtig zart ausgeführt, wie man im Felde der Ölmalerei Bilder von

Vandyk kennt. Sehr glücklich ist als Widerpart des Dichters die Gestalt des Philosophen Francis Bacon benutzt, der zu dem Lebenskreise des Grafen Southampton gehörte. In diesem Philosophen der Erfahrung wurde der englischen Nation schon in der Schlußperiode ihres romantischen Lebens ein Vorbild ihres späteren Werdens vorgesteckt. Nicht minder brachen sich die Regenbogenfarben des ritterlich schönen, katholisch üppigen Lebens an der Kopfhängerei der grauen Puritaner, die Koenig meisterhaft zeichnet. Die Stutzer von damals mit den aufgekräuselten Bärten und Redensarten, die Hoffräulein der absolut jungfräulichen Elisabeth mit dem Witz ihrer gezierten Prüderie, die Hofschranzen mit den Seiltänzereien einer balancirten Bildersprache, die Küfer, die sich auf der Rennbahn der Wortspiele zu Tode hetzen, der lustige Mummenschanz der altkatholischen Welt und die dürre, scheinheilige Prüderie des puritanischen Zeitalters, alles das mit seinem bunten Gemisch, das die damalige Sitte und Lebensart im Wendepuncte zweier Jahrhunderte so pikant und reizend macht, hat Koenig sehr glücklich erfaßt und in plastischen Gruppen lebendig dargestellt. Von einzelnen Gestalten aus der Masse muß noch besonders der auch von Tieck eingeführte Henslow aufgezählt werden. In Koenig's Darstellung ist dieser Käufer des Globus ein höchst ergötzlicher, witzhafter Dummkopf, der aus Gewinnsucht dem Dichter hofirt und ihm mit barocker Geckenhaftigkeit huldigt. Auch der alte Narr im Southamptonhouse, der in dem abgetragenen Talar die herabgekommene Würde seiner Zunft beklagt, gehört zu den besten Figuranten des Zeitgemäldes.

Was nun dem Ganzen einen innern Halt gibt, und was als Faden im Romane zu bezeichnen ist, so liefert Koenig hierin zugleich einen psychologischen Commentar zum Verständniß des Dichters. Die spannende Intrigue schlingt sich um eine Frauengestalt, die des deutschen Poeten Erfindung ist. Aus den Shakspeare'schen Sonetten, die an Heinrich Southampton gerichtet sind, ergibt sich die Existenz eines Weibes, das mit der Schönheit einer Nymphe lockt und reizt, und kaum erhascht, sich mit einem trügerischen Spiel, mit allen Neckereien und allen Schrecken einer Wasserfee den Händen des Beglückten wieder rasch entwindet. Graf Southampton war in ihren Netzen ge-

fangen, und des Dichters Verse enthalten deutlich Warnungen vor der List der Gauklerin, bis plötzlich die Sprache des Reimers sich ändert, er selbst ebenfalls als der Besiegte erscheint. Mit einer Dissonanz, einer gewaltsamen Trennung und mit dem Hohne eines tief Verletzten endet das Sonettenspiel. Diese andeutungsvolle Gestalt in den Sonetten hat Koenig in den Mittelpunct seines Romans gestellt. Beide Freunde nach einander und ohne es zu wissen, daß sie demselben Gegenstande huldigen, sind gefesselt von den Reizen dieser londoner Helena, die dem Einen Rosalie, dem Andern Thekla heißt, bald als Page ein abenteuerndes Leben führt, mit politischen Umherzüglern in Verbindung steht, bald als vornehme Dame die Etiquette der feinen Welt verräth, Allen ein Geheimniß, mit Allen ein Spiel treibt, und als zaubervolle Nixe die Herzen beglückt, quält und verwirrt. Nur dem Dichter, weil er der liebebedürftigste von Allen ist, hält sie endlich Stand; vor der geistigen Kraft seiner Neigung erstirbt die ränkevolle Täuschungslust ihrer Proteusnatur, sie erwächst an ihm zur Ehrlichkeit. Die Intrigantin ist Italienerin von Geburt, sie erzählt ihm jene Novellen, nach denen er seine Dramen dichtet. In ihren Augen brennt die Gluth des Südens, die seine Dichtung athmet, in ihren Umarmungen empfindet er die Wunder der Hingebung, die er in seiner »Julia« zeichnet, in der nixenhaften Laune ihrer üppigen und doch immer schalkhaft harmlosen Lebenslust fühlen wir den Prototyp zu jener ganzen Reihe von Frauengestalten, die keck und graziös, feurig und doch sylphenartig durch die Shakspeare'schen Komödien, bald wie lichte Sterne, bald wie täuschende Kometen gaukeln. Dies Weib ist für William der Lebenspuls seiner Dichtungen, das Perpetuum mobile geworden, das seine innere Welt belebt. Dies Verhältniß Shakspeare's zu Thekla ist als Combination eben so glücklich, wie als Dichtung schön, tief und in der Bedürftigkeit beider Naturen zu einander psychologisch wahr. Dies ist der Kernpunct und die Pointe des Romans, Shakspeare in ein Verhältniß zu stellen, aus dem die Dichtungen, die der Periode seines Glückes angehören, ganz naturgemäß wie üppige Blüthen sprossen, wie lachende Früchte reifen. Schade nur, daß die Koenig'sche Darstellung zu lange bei der Zeichnung dieser Gruppe verweilt! Nicht, als wollt'

ich das epische Behagen, das sich gegen Ende hin des Romans bemächtigt, für eine störende Dehnung erklären, sondern der Reiz an dem Verhältniß erwächst zu einer moralischen Nothwendigkeit, deren gesunde Vollgültigkeit sich ohne Mißklang, ohne psychologischen und poetischen Fehler im Abschluß der Dichtung nicht wieder aufheben ließ. Für Shakspeare war der Genuß seines Glücks allerdings in dem Glauben an die Untrüglichkeit der Geliebten bedingt, nicht blos der Egoismus des Talents in ihm, auch die kindliche Ehrlichkeit seiner gesunden Mannesnatur verlangte das Wesen, das an seinem Herzen lag, nicht allein fortan so treu, wie es augenblicklich war, sondern auch unsträflich in allen Verpuppungen seiner früheren flatterhaften Schicksale. Dieser Terrorismus der Forderung steckt in ihm, weil er so ungeheuer ehrlich und treu fühlt, und seinen ganzen dichterischen Himmel in der Ehrlichkeit dieses Verhältnisses bedingt sieht. An seinem Terrorismus zerbricht die sylphenhafte Gestalt des schönen Leichtsinns. Erst im Umgange mit ihm war das wetterwendische Mädchen treu und gut geworden, hingebend, warm und liebevoll; aber noch lange Zeit auch gegen ihn mit Lug und Trug im Bunde, ertappt er sie auf der Fährte ihrer Doppelgängerei, wo sie als Rosalie Southampton's Geliebte war. Erst trifft des Dichters Argwohn auch den Freund, schließlich fällt er zermalmend auf das arme Kind zurück. Er stößt sie von sich, und ihr Ausgang ist tragisch. Am Herzen des Dichters hatte sie die letzte Wandelung ihrer Schmetterlingsnatur erlebt; hier war sie hangen geblieben mit ihrer Neigung, und muß nun zusammenbrechen, da dieser Ankergrund sinkt. Dieser Verlauf ist an sich naturgemäß und steht auf Shakspeare's felsenfester Stirn unter den Gedanken der eisernen Nothwendigkeit zu lesen. Aber der deutsche Dichter hat mit einer an Verliebtheit grenzenden Neigung die Situation, wie Thekla in Shakspeare's Armen die moralische Kraft zum festen Liebesbande gewinnt, zu lange fest gehalten; seine Darstellung hat sich zu sehr darin gefallen, beide Gestalten als zu einander gehörig zu beleuchten, so daß nun der naturgemäße Wendepunct nicht ohne den gerechten Vorwurf tyrannischer Härte, grausamer und undankbarer Willkür möglich wird. Wie eine Frucht grade im Moment ihrer vollsten Reife den Beginn

der Verwesung spürt, so birgt auch oft eine Dichtung grade in dem Blüthenpuncte ihrer vollsten Eigenthümlichkeit den versteckten Keim ihrer Auflösung oder einer fehlerhaften Endschaft. So steht es mit Koenig's Roman. Er hat seinen Helden mit so viel zärtlicher Sorgsamkeit gepflegt, daß die historische Gestalt jenes Shakspeare unter seinen Händen fast zu einem Ideal menschlicher Liebenswürdigkeit wurde, und plötzlich mußte er zu dem geschichtlichen Shakspeare zurückkehren, und die Wendung ist hart und disharmonisch. In der Natur des historischen William liegt durchaus dieser Drang, die gesunde Freiheit seiner selbst gegen den Eingriff fremder Elemente und trübender Gewalten zu schirmen, aber der Held des Romans, Koenig's William, der im Umgang mit Thekla weich und warm gewordene Dichter der Julia, kann nur durch einen Gewaltstreich, der keine Nöthigung in sich trägt, diesen Act schmerzlicher Trennung vollziehen; ihm ist Thekla zu viel geworden, und den deutschen Dichter trifft der Vorwurf der Grausamkeit. — Dies ist der schließliche Eindruck, den uns der Roman hinterläßt.

Ein Rückblick auf das englische Werk nöthigt mich noch, eine Gestalt aus Shakspeare's Umgebung namhaft zu machen, die Koenig bei Seite ließ. Es ist jener Ben Jonson, der Widerpart des großen Dichters. In einer lustigen Trinkscene führt der englische Autor beide Zeitgenossen sehr glücklich zu einem Duell ihrer witzig scharfen Zungen zusammen. Vornehmes Publicum ist versammelt, um sich an beiden großen Männern, den damaligen Nebenbuhlern auf dem Parnaß von Alt-England, zu weiden. Beide große Männer überwerfen sich aber, und die gezogenen Klingen ihres zornigen Humors verwunden Kopf und Herz, bis es schließlich doch wieder zu einem Versöhnungsacte kommt, und Haß und Feindschaft von Gesang, Jubel und Becherschall übertönt wird. Auch führt ein lustiger Kumpan mit einem Simpel von Kellner jene Scene auf, die der joviale Prinz von Wales mit dem Küfer Franz in »Heinrich dem Vierten« spielt. — Über Burbage und die Intrigue, die ihm sein Dichter spielt, bringt der deutsche Roman eine andere Nüance im Vergleich mit dem englischen Werke. Auch sind beide Wendungen in England selbst im Umlauf. Nach dem gewöhnlichen Bericht erhält Burbage bei einer Dame auf das Losungswort:

»Richard der Dritte« nächtlichen Einlaß, und William, der ihm die Fährte abschneidet, kommt ihm zuvor, ist ein glücklicher Eroberer, und nennt sich, als sein Heldenspieler erscheint: »Wilhelm der Eroberer.« Auf jenes Losungswort im Nachtbesuche konnte Burbage leicht fallen, da sein Taufname Richard war. Ob das Duell zwischen beiden, das hierauf erfolgt, geschichtlich ist, bleibt gleichgültig. Jedenfalls aber reizt es die Wißbegier, ob manches Andere im deutschen Romane Combination oder Erfindung des Dichters ist. Dies trifft vorzüglich die Schwester des Grafen Southampton, jene Alice, die Koenig in ihrem Bezug zu William so vortrefflich zeichnet. Sie ist eine jener nervenzarten, schwachathmigen Naturen, die sich zur Frömmigkeit neigen. Dieser Zug des Gemüthes führt sie in Verbindung mit der Gesellschaft der Puritaner. Von dieser Kränklichkeit der Seele erholt sie sich aber langsam, indem sie an Shakspeare's Poesien gesundet und in einer leisen, versteckt gebliebenen Neigung zur Person des Dichters die Wiedergenesung ihres schönen Naturells feiert.

14.

Ludolph Wienbarg.

Im Sommer 1837 sah ich Wienbarg in Hamburg. In meinen Tagebuchsblättern von damals find' ich über seine äußere Erscheinung einige hingeworfene Bemerkungen, die der Beschäftigung mit seiner innern Natur vorangehen mögen.

Hamburg, d. 11. August.

Gestern in Tivoli wurde Wienbarg von uns begrüßt. Er war wenig zugänglich, fast karg und trocken. Vielleicht hätt' ich ihm allein mehr abgewonnen, aber Fürst Schwarzenberg nahm Theil an der Begrüßung, und Mundt machte den Vermittler. Er sieht wie ein Protokollführer aus, sagte Fürst Friedrich, als wir bei Seite gingen. — Ja, er schreibt auch Protokolle, Protokolle über sein Zeitalter. Und er schreibt sie mit einer attischen Grazie, die sie fast zum Kunstwerk stempeln.

Er verfaßt die französischen Artikel in der hamburger »Neuen Zeitung.« Er knüpft Hoffnungen an dies Blatt; er wurde warm, als er vom weiteren Ausbau dieser Zeitung sprach. Mundt äußerte, es sei ein bedeutendes Verdienst, in die politischen Blätter ein feines Deutsch zu bringen, die Rohheit und Plattheit der bisherigen politischen Journalsprache sei empörend; man müsse den Stylisten der neuen Zeit die Berichterstattung übertragen.

Sie schreiben, sagte Mundt zu Wienbarg, diese Mittheilungen von oft unbedeutenden pariser Ereignissen so schön, wie Sie Ihre eigne Production schreiben würden.

Das ist das Einzige, sagte Wienbarg, was man uns nicht nehmen kann. Man nimmt uns unsern Inhalt, hetzt die Poli=

zei gegen unsere Richtungen, verbietet unsere Gedanken. Den Styl werden sie uns doch wohl lassen!

Es lag in diesen Worten wie in seinen Zügen die ganze ironische Wehmuth über das Geschick, von der Welt in seinem besten Wollen, im Heiligthum seines Lebens verdächtigt und verworfen zu sein. In der Kargheit seiner Mittheilungen liegt der Argwohn einer reinlichen Seele, sich mit den Nüancen der unklaren Menschenwelt nicht gemein zu machen. Sein Zürnen hat etwas vom Drachen, der ein verborgenes Kleinod bewacht. Vom Poeten hat er bei aller spartanischen Festigkeit seiner Meinungen die leichte Reizbarkeit, wo er sich verkannt glaubt. Er ist nicht eitel, so scheint es, und sein Stolz hält ihn aufrecht. Aber dies Selbstgefühl, das ich ehre, weil die Zeit es ihm aufnöthigte, wird ihn doch, fürcht' ich, isoliren.

Er hat in seiner Erscheinung etwas Edles, sagt' ich, als wir nach Hause gingen zu Fürst Schwarzenberg.

Sehr etwas Nobles, äußerte der Österreicher, in ihm.

Nobles? wiederholt' ich, er ist innerlich Demokrat.

Die Aristokratie liegt auch meist nur in der Sitte, sagte Fürst Schwarzenberg. Innerlich ist jeder bedeutende Mensch hochgeboren. Äußerlich zeigt sich Gewohnheit und was man nobel oder unnobel heißt. Man nehme dem Salonmann Hut und Handschuh, wofür er das Meiste ausgibt, so hebt man ihn aus seiner Sphäre, und es fragt sich, was er dann ist. Ohne von der Gewohnheit des täglichen Bedarfs getragen zu werden, ist niemand Aristokrat. —

Über François Wille mit dem zerfetzten Gesicht und dermalen einem Pflaster über dem Auge äußerte sich Schwarzenberg mit einem eigenthümlichen Behagen. Er hätte von dieser »geistreichen Blocksbergsnatur,« wie er Dr. Wille nannte, gern jede Geschichte erfahren, die ihm diese und jene Schmarre über's Angesicht gebracht. Wir saßen und tranken im Freien Thee, den Wille sehr gut macht. Er eiferte arg gegen G—'s Charlatanerien in der Literatur, sprach von Schiff mit einer lebhaften Wärme, die ein gutes Herz verräth. Er hat sich verloddert, sagte er von Schiff, aber es ist viel Poet in ihm.

Ist kein Phraseur, sagte Fürst S., eher ein Braveur der jungen Zeit.

Ein Bravo, sagt' ich, von der Wahrheit und Ehrlichkeit gedungen. Keck, hart, unfruchtbar ist er, aber voll kräftiger Maximen, ein verzweifelter Sohn der neuen Zeit. In Frankreich spricht man von einer Literatur der Verzweiflung. In Deutschland absorbirt das Kneipenleben diese lustige Desperation, in der Gott und Teufel in gleichen Funken sprühen.

Wille's Leben müßte die richtige Feder finden. Er erzählte von Kiel; er ist aus sämmtlichen dänischen Staaten, also auch aus Grönland und St. Thomas verbannt.

Später rückten wir mit Wienbarg näher zusammen; aber ich finde nichts über die weiteren Begegnungen in meinen Blättern, und muß mich also mit dem begnügen, was ein oberflächliches erstes Berühren mich aufzeichnen ließ.

Nach wenigen Monaten erschien sein »Tagebuch auf Helgoland.«

Wienbarg auf Helgoland.

Wienbarg's Tagebuch liegt vor mir. Der freie Athem seiner Gedanken, der helle Wogenschlag seiner Rede versetzt mich auf das seltsame Eiland, dessen Felsen die Nordseewinde langsam zerbröckeln. Gleicht dies Eiland vielleicht der germanischen Freiheit von Alters her, die der feuchte Westwind Jahrhunderte hindurch mürbe gemacht? Es war einst ein Land, man zählte es zu den drei großen Nordseeinseln der Sachsen, sprach von neun Kirchspielen auf Helgoland, maß acht römische Meilen Länge, vier Meilen Breite. Jetzt ist es ein lockeres Steingerölle, an dem sich zur Sommerzeit ein müdes Häufchen Culturmenschen anklammert, um die verweichlichten Glieder in's Meer zu tauchen und auf einige Wochen aus der Seeluft Genesung zu trinken von den Freuden und Leiden einer jämmerlichen Verfeinerung. Die neun Kirchspiele hat die Fluth verschlungen, in den versunkenen Saatgefilden nisten Unken und Meergethüm, und wo einst blühendes Menschenleben jubelte, schreit die heisere Möve ihr kläglich Lied. An dem Steingebröckel sitzt ein Rest alter

Friesen, deren Heldengesichter sehr träge Falten ziehen, weil sie sonst Seeräuber waren und jetzt die Bedienten schwächlicher Badegäste sind. Die großen schlanken Mädchen mit dem bunten Turbantuch und den rothen Röcken mögen noch germanische Keuschheit haben, von Patienten läuft man wenig Gefahr, und in dem »rothen Wasser« im Oberlande tanzen sie ihre schlichten Sprünge. Im Unterlande bei Madame Mohr geht es schon civilisirter zu, kostspielig aber oben wie unten, und wenn Du die lodderigen Buben mit den schönen Gliedern los sein willst, mußt Du zum »Pfenniggrabbeln« eine Münze hinwerfen, dann stürzen sie haufenweise zu Boden und ringen mit kunstgeübter Hand nach dem schimmernden Dinge, das die Helena der modernen Welt geworden. Diese kräftige Keckheit der helgolander Burschen ist noch ein Stück Erbtheil von den germanischen Ahnen, die Seeräuber waren und ein freies Meervolk.

Auf den Zinnen des Eilands steckt die englische Fahne. In ihrem flatternden Schwunge weht noch ein Athemzug altgermanischer Freiheit. Vieles Andere ist schon sehr deutsch, denn der Mensch dieser Zeit mit seiner Cultur verfälscht Alles, nur das Meer nicht mit seiner Balsamkraft; die donnernde Brandung überschreit er noch nicht, gegen den freien Hauch der Nordlandsluft sind seine Gifte noch ohnmächtig geblieben. Zitternd steht er vor der salzigen Fluth, wie ein ohnmächtig Mädchen vor dem Brautbette, wo es seine Bewältigung wittert. Und wenn er auf der Felszacke sitzt, an deren Fuß die Woge schäumt, und hinausblickt in die Ferne, wo Meer und Himmel verschmilzt, so muß er sein Auge und sein Herz erst mühsam gewöhnen an die leuchtende Unendlichkeit der Elemente. Ich weiß wohl, daß das Geschlecht immer höher steigt im Laufe der Zeiten, der Natur sich immer mehr bemächtigt, ihren Kräften den Zügel umwirft und selbst den Ocean überbrückt mit der Klugheit seiner Maschinen. Aber der Einzelne verliert, wo das Geschlecht gewinnt, und ich wüßte nicht, daß das Zeitalter der Maschinen zugleich das Zeitalter der Heroen sein könnte.

Wienbarg und Helgoland! Als ob die Natur zwei Mal dasselbe schaffen wollte, um geistig zu wiederholen, was sie im Kreise der physischen Welt hervorgerufen. Wienbarg ist das Nordseeeiland, das feuchte Winde langsam zermürben. Aber seine

Stirn bleibt Fels, das kräftige Meer wäscht seine Füße rein und ein heller Athemzug der Freiheit umstürmt seine Brust. Auf Helgoland fehlt alle Vegetation, der üppige Saft des grünen Lebens in Wald und Wiese. Gleicht Wienbarg dem Insellande auch hierin? Es ist wahr, er gibt keinen Gemüsegarten, keine Küchenkräuter, auch keine Blumenbeete, die sich der Mensch zu seiner Freude anbaut. Er hat nichts als den Felsen der Gesinnung, den schäumenden Wellenschlag des Meeres und die freie Nordlandsluft, die um die Küsten schnaubt und mit ihrer reinigenden Kraft nicht hineinreicht bis in die Atmosphäre des Binnenlandes. Ihm ist Alles verhaßt, was den Süden bezeichnet: diese schwelgerische Ausbeute der Kräfte bis zu ihrer Erschlaffung, das schmachtende Hinsterben im üppigen Genuß. Alle Erscheinungen im Reiche der Natur wie des Geistes sind ihm zuwider, wo das weibliche Element das männliche überwuchert, und in dem, was der Süden erzeugt, auch der Süden der geistigen Welt, ist das Weibliche die vorherrschende Macht.

Sein Tagebuch enthält auch sein ästhetisches Glaubensbekenntniß. Aus jener Eigenthümlichkeit, die ich eben bezeichnete, entspringen seine Gedanken, die auch in abgerissener Haltung wie helles Nordlicht schimmern, und selbst barocke Einzelnheiten in klare Seeluft tauchen. Wienbarg scheidet sehr streng die weiblichen und die männlichen Elemente des menschlichen Geistes, und verfolgt diese Scheidung bis in die einzelnen Dichtergestalten, bis in die Formen der Poesie. »Petrarca,« sagt er, »war ein Weib, Tasso war ein Weib, nur Dante war ein Mann, und schrieb daher im großartigsten dramatischen Styl, obgleich seine göttliche Komödie die epische Form hatte und er genöthigt war, die Coulissen, nämlich die Beschreibungen, selbst hinzumalen. Einige erhabene Geister, wie Dante, Milton, Klopstock,« sagt er, »rannten mit drei Schritten über die irdische Bühne hin und standen dann gleich hinter den Coulissen der Welt. Menschen waren ihnen nicht genug, sie mußten Geister schaffen, welche dem Himmel und der Hölle angehörten. Schönheit ward ihnen nicht zu Theil, ihre Muskeln waren zu entblößt, ihre Adern zu geschwollen, ihre Blicke zu geisterhaft. Das Männliche, das im Dichter nur vorherrschen, nicht allein herrschen soll, führte in ihrer Hand ein zu schweres Scepter über das Weibliche. —

Byron war ein Mann, das zeigen seine Tragödien, aber er war verzogen und liederlich, und gefiel sich oft in der Rolle des Herkules am Spinnrocken. Schiller war ein Mann, aber ein kränklicher,« sagt Wienbarg, stellt also einen Begriff von Gesundheit fest, den man erst näher erörtern müßte. »Jean Paul,« sagt er, »war ein Mann, ein Weib und ein Kind zu gleichen Theilen. Eben so Yorik, doch war in diesem das Kind mehr ein Schauspieler. Shakspeare,« sagt er, »war vielleicht nicht der größte Mann unter den Dichtern, aber der größte Dichter unter den Männern. Sein Männliches war blitzend, groß und erschütternd, sein Weibliches zart, sinnlich, phantastisch, ungeheuer fruchtbar. Die Ehe zwischen beiden die glücklichste seit Sophokles.« — In Goethe sieht Wienbarg ebenfalls Männliches und Weibliches, »Götz« der Degen und »Werther« die Kunkel sind Eine Person, aber beide Elemente sind nicht treu vermählt, das Weibliche war überwüchsig. »In seinem hohen Alter,« sagt er, »streifte er alles Geschlechtliche ab, und da gefiel er weder den Männern noch den Frauen.« Philosophie, Politik und im Dichten das Dramatische und Epigrammatische, hierin sieht er die Functionen der männlichen Kraft. Seine Ansicht von der Zwitternatur des Romans ist treffend. Die lyrische Poesie, wenn sie nicht philosophirt wie Pindar, oder die Tuba bläst wie Tyrtäus, gehört nach seiner Meinung auch den Frauen an. Ein Jüngling, der Liebeslieder dichtet, sei ein Narr; der Fall ausgenommen, daß er sich dadurch bei seiner Geliebten einschmeichelt, gleich dem singenden Troubadour. Sappho und Corinna überstrahlten in ihren Liebesliedern das ganze Alterthum. Ihre Empfindungen nahmen den Schwung der Poesie, dagegen die männlichen Liebesdichter, Griechen wie Römer, die faunische Natur besangen. Die Liebesgedichte des Mittelalters sogen die religiöse Mystik in sich ein, eine mönchische Essenz, die freilich den Bocksgeruch des sinnlichen Alterthums vertrieb, aber die Liebe mit einer fremden Schwärmerei ansteckte, die mit ihrem ewigen Wesen nichts gemein hatte. Das konnten nur Männer,« sagt er, »Frauen hätten die Liebesrose an ihrem Busen erblühen lassen und mit keinem andern Weihwasser sie benetzt, als mit dem Thau ihrer Thränen. Die profane Minnesängerei war ganz unausstehlich. Mit solch allgemeinem Singsang von der Liebe

und ihrer Süßigkeit konnten nur Männer die Poesie und sich selbst entwürdigen; Frauen nicht. Bei unseren neueren großen Dichtern verhallte das Liebeslied mit der Nachtigallenzeit. Die Schiller'sche, an Laura gerichtete Begeisterung ist zwar männlich oder vielmehr heftig, aber nicht dichterisch. Der Katarakt der Leidenschaft hat sich vielleicht niemals so wilddonnernd über die Felsblöcke der deutschen Sprache ergossen, als in diesen rauschenden Gedichten. Goethe's Lieder aus der Jugendzeit reflectiren das sanfte Bild eines unter dunklen Zweigen dahinwandernden tiefstillen Baches, in welchem ein geliebtes Antlitz sich traumhaft abspiegelt. Es ist das schöne naive frankfurter Gretchen, seine erste, reichsstädtische, altfränkische innigliche Liebe, der Veilchenduft seiner Seele, das Symbol seiner deutschhäuslichen Gemüthsart, die Elfe seiner liebevollen Naturstudien, die ihn in Wald und Feld hinauslockte, das weiblich Treue und Sehnsüchtige seines Busens, das noch im »Werther« zwischen Lotte und den Blumen und Gräsern sich theilte, noch im »Faust« zwischen Gretchen und der Bergeshöhle kämpfte, und sich später nach der Naturseite ganz verlor, so daß dem Weibe nur der gewöhnliche Antheil durch Schönheit bewegter, genußbefriedigter Männlichkeit übrig blieb, eine Stimmung, die in seinen spätern italienischen Liebesgedichten sattsam unpoetisch in fröstelnder Kunsthülle zum Vorschein kam. — Resultat, ich meine nicht, daß die Männer unfähig sind, Poeten der Liebe zu sein, aber ich glaube, daß sie die Metaphysik der Liebe erst von den Frauen lernen, oder vielmehr von ihrer frauenhaften Natur borgen müssen.«

Wienbarg auf Helgoland! Mich dünkt, ich sehe die hohe schlanke Gestalt über das dürre Eiland schreiten; sein blondes Haar flattert in heller Nordluft, sein lichtblaues Auge trinkt hier die Nahrung, die ihm zusagt. Ich höre seine Stimme mitten durch das Geräusch der Brandung: Und wäre Helgoland nicht der schönste Versammlungsort für deutsche Jünglinge? Könnte die ehemals heilige Insel, ruft er aus, nicht auf's neue der Mittelpunct eines frommen Dienstes werden? Welch ein Altar, um der ewigen Jugend ewige Treue zu schwören — und gelegentlich die Bundbrüchigen vom Fels des Capitols hinabzustürzen! — Über die deutsche See, nach Helgoland,

weiter nach Norwegens wunderbaren felsigen Küsten, dahin fliege die junge deutsche Adlerbrut! — In früherer Zeit war die Schweizerreise ein romantisches Bedürfniß. Die Jugend begegnete sich in Tell's Bergen, lange Alpenstäbe in der Hand. Die Schweiz hat viel von diesem Magnetismus eingebüßt. Die Poesie und die Freiheit suchen die Inseln und Küsten der Meere. Byron schon fand nirgends Ruh, als wo er die See athmete. Ach, und die arme beklommene und verkommene deutsche Literatur, wie zuträglich wäre ihr die See! Von dort kam das Heldenkind, die deutsche Sage, und ihr Flügelschlag peitschte die leuchtenden Wogen. Am Stern der geschnäbelten Schiffe, hoch über den gewappneten Ruderern, stand der Sänger und sang kühne Lieder den Kühnen, die nach Kampf und Abenteuern zogen. Die deutsche Poesie ist auf der See geboren, im Binnenlande vergreiset und kindisch geworden. — In der englischen Literatur ist der frische Seehauch niemals ausgestorben. Shakspeare verräth nicht allein in seinem »Sturm,« sondern in allen Dramen den Insulaner, den Vertrauten des Meeres, den Umschauer am weitesten Horizonte, zu dessen Füßen sich die fernher vom Nordlande, von Italien, von Griechenland, von Indien anrauschende Fluthung des Weltlebens und der Weltgeschichte bricht. Die englische Literatur ist ein Segelschiff, die deutsche ein Frachtkarren. — Zu früh hat die deutsche Literatur ihre Mutter, die See, verlassen und verloren. Die mittelalterige schwäbische Poesie ist schon ganz Landratte; alle spätern Dichterschulen stammen aus dem Innern Deutschlands. — Grausames Geschick, das den nordischen Geist, die norddeutschen Stämme verfolgte. Hingelagert an Küsten und mächtigen Strömen, derb und freiheitssinnig, unternehmenden Geistes, in dem Augenblick, als sie einem starken, großen Verbande entgegenreiften, getroffen durch cäsarischen Blitzstrahl, politischer Ohnmacht, jeder Art Erniedrigung zugeschleudert! — So tönt Wienbarg's Stimme, — die Stimme eines Propheten in der Wüste?

Und er kniet voll Unmuth nieder, wirft sich auf die harte Lagerstätte und möchte zerbrechen, wie der unfruchtbare Fels, von dessen Rücken die Fluth der Zeit alles weiche Erdland fortgespült und in die Tiefe verschlungen. Vor Herzeleid wird seine Rede karg, bei aller Helligkeit werden seine Gedanken

unlustig, seine Hand wird zäh wie der Griffel des Tacitus. So sitzt er auf Helgoland und denkt in der Geschichte des Vaterlandes an den großen Moment zurück, wo Norddeutschland seinem Süden erlag. Dies geschah mit dem Falle Heinrich des Löwen. Die Ursitze der Deutschen, Frankenland, Schwabenland, Sachsenland, diese großen Herzogthümer, welche der norddeutsche Heinrich an sein Haus gebracht, wurden durch seine Niederlagen schändlich zerstückt, und das alte Deutschland verlor seinen Schwerpunct, seine Kraft und Herrlichkeit. Wäre Norddeutschland durch Heinrich den Löwen zur Obmacht gediehen, es hätte sich nicht in Italien verblutet, deutsches Reich und Gesetz nicht dem römischen geschlachtet, der slavische Osten hätte sich nicht eingedrängt, und wir hätten später, statt einer habsburgischen und brandenburgischen Geschichte, eine deutsche behalten. »Heinrich der Löwe! Friedrich Barbarossa! Warum mußte Deutschland zu gleicher Zeit zwei Männer zeugen, die im Zusammentreffen sich zermalmten! Norddeutschland Siegerin und Sängerin — und die Jahrhunderte rauschten von einer andern Poesie, als jene französisch-chevalereske des Mittelalters, jene schusterhafte Meistersängerei und jene freilich sehr geistreichen schlesischen Ausgeburten des Ungeschmacks im siebzehnten Jahrhundert. Daß man in der Mitte des letztern anfing, die Engländer zum Muster zu nehmen, dies war der erste Schritt zur Besserung, die Rückkehr an das herzerweiternde Meer, an die Wiege des germanischen Volks und der germanischen Poesie. Seltsam! die großen Dichter, die aus diesem Drange hervorgingen, schauten nicht das Seegestade. Goethe und Schiller, in ihrer Jugend vom durchstreichenden Nordseewinde kräftig berührt, wandten ihm später den Rücken zu und ließen sich nach des Südens helleren, behaglicheren Kunstregionen verwehen.«

Dies Wienbarg's Klagen. So abgeschieden vom Tumult der Menschen sind seine Gedanken: er braucht nicht nach Helgoland zu gehen, um einsam zu sein. So wenig sich das Meer die verschlungenen Triften wieder abzwingen läßt, so wenig gibt der Schlund der mächtigen Zeit das Begrabene heraus. Wienbarg ist zum Eremiten geworden. Wenn Ihr aber Sonntags früh, bevor der Lärm des Tages Eure Wünsche kreuzt, einen einfachen Spruch hören wollt, so gehet hin und trinkt

vom Bronnen dieser schlichten Weisheit! Ihr haltet Wienbarg für keinen Poeten. Aber Ihr selbst könnt Dichter werden an seinen Worten!

Wienbarg über sich selbst.

Es war nicht lange nach meiner Rückkehr von Hamburg, als ich mit der Nachricht von Wienbarg's Zurücktritt von der Leitung der hamburger Neuen Zeitung zugleich einige Selbstbekenntnisse von ihm erhielt. Es war damals eine lithographirte Galerie von Zeitgenossen im Werke. Ich wurde beauftragt, diese Portraits mit meinen Worten als Cicerone zu begleiten. Das Unternehmen zerschlug sich, weil der Lithograph willkürlich handelte. Wienbarg hatte mir seine Selbstschau wie ein Vermächtniß übergeben. Ich stelle sie hier in meine Reihe Portraits, zu deren Worten nun freilich die Bilder fehlen. —

»Ein altes goldschnittiges, in rothen Sammet gebundenes Gesangbuch belehrt mich auf den ersten weißen genealogischen Blättern, daß ich am 25. December (am 1. Weihnachtstage) 1802 geboren bin. Meine Familie, väterlicherseits, stammt aus Schwedisch-Pommern, der Sage nach aus Schweden selbst. Mein Urgroßvater rettete durch die Kenntniß der schwedischen Sprache sein Haus, als Altona durch den General Steenbock in Brand gesteckt wurde. Er war ein Hufschmidt, wie mein Großvater, mein Vater und jetzt mein einziger ältester Bruder, der aber zugleich, wie mein Vater, mit der Schmiede ein ansehnliches Geschäft als Wagenbauer verbindet. Mein im 82. Jahre gestorbener Vater war ein starker, ehrenfester, freimüthiger, etwas leidenschaftlicher Mann, von viel natürlichen Gaben, und wie in Allem, so auch in der Religion Naturalist, dabei Zeitungen- und Bücherfeind, obwohl er in seinen Knabenjahren mit dem späteren gelehrten Generalsuperintendenten des Herzogthums Schleswig-Holstein, Adler, durch die lateinische Schule gelaufen war und ich die ersten Brocken Latein scherzhaft aus seinem Munde lernte. Von Verfassungen hatte er keinen Begriff, aber er war in seiner Person gründlicher Republikaner,

wie noch jetzt mein Bruder, der sein Ideal in den nordamerikanischen Freistaaten sieht. Meine ebenfalls verstorbene Mutter war die Tochter eines Advocaten aus dem hannoverschen Flecken Ottersberg bei Bremen, nie rastende Hausfrau und ein liebes, treues, frommes, heiter ernstes Gemüth, aller Armen Mutter, und für ihre Kinder, namentlich für mich, ihren Liebling, die aufopfernde Liebe selbst. Nur zufällig kam ich in meinem 13—14ten Jahre auf das altonaer Gymnasium, da ich erst eine Stadtschule, dann eine Handelsschule besuchte und zu einem Vetter in Baltimore auf's Comtoir wollte. Die Erinnerungen meiner Knabenzeit bis zu diesem Alter sind rosig. Mein Gedächtniß geht bis zur Pockenimpfung zurück, wo ich auf dem Arm nach dem Doctor getragen und für meine Angst durch ein Spiel Soldaten entschädigt wurde. Ich war ein großer Taugenichts, Perückenzupfer meiner Lehrer, Dachkletterer, Generalanführer in den Schlachten der Gassenjungen, doch gutmüthig und bei Groß und Klein beliebt. Daß ich neben dem Schulbesuche und dem frohen tollen Wesen heimlich immatriculirter Studiosus einer Leihbibliothek war, versteht sich von selbst. Meine Gymnasiastenjahre wären ohne Zweifel fruchtbarer für mich gewesen, falls nicht die aufgelöste Zucht, die Unfähigkeit mancher Lehrer und der todte Buchstabenbetrieb Anderer meinen guten Willen paralysirt hätten; doch verwahrte mich das heiter glückliche Familienleben, das ich führte, vor allem Rohen. Meinen Schwestern (die eine starb inzwischen, die andere wurde an einen Pfarrer, die dritte an einen Beamten verheirathet) verdanke ich viel, so wie ihren weiblichen Bekanntschaften und den Hausfreunden; ich kann sagen, daß ich unter Gesang, Guitarrenspiel, hübschen Mädchen, froh unschuldigen Tänzen, belehrenden Gesprächen die Abende dieser unvergeßlichen Zeit hingebracht habe. Ostern 1822 bezog ich die Universität Kiel, nachdem ich in einer gereimten deutschen Abschiedsrede, im Hörsaale des Gymnasiums, unter manchen Thränen der weiblichen Zuhörerschaft, namentlich bei den sentimentalen Schlußworten, die Kraft und den Einfluß der Schönheit zu schildern, mich unterfangen hatte. Den Aufforderungen, diese Rede in Druck zu geben, widerstand ich klüglich, denn sie war mit den Urania-Liebhabereien meiner Freundinnen, auf deren Gefühl ich meine Rednerei berechnet hatte, her=

vorschimmernd ausgespickt, und das einzig Eigenthümliche die frühauf in mir brennende und nur mit meinem letzten Athemzuge erlöschende Liebe oder Knechtschaft für das Schöne (vis superba formae), aus der ich Alles, Religion, Menschlichkeit, Liebe abzuleiten und zu erklären mich gedrungen fühlte. Aber schon damals, als ich jene Rede schrieb, wie jetzt, hatte ich »die Scheu des Wortes,« wie überhaupt der persönlichen Äußerung des Tiefsten in meinem Gemüth, was ich (familienfehlerhaft) als Profanation empfinde und wodurch meine bisherige Schreiberei den gar besondern Charakter, bald wortschwellender Bilderberedsamkeit, bald wortkarger Hack- und Schlaggedanken angenommen hat. Dies läßt mich glauben, daß ich im Dramatischen, wo man unpersönlich für Andere redet, das Feld meines Talentes suchen muß, wie ich denn schon im 14—15ten Jahre den, leider verlornen Versuch machte, die Historie des Cato von Utica zu dramatisiren, und beim spätern Drange dramatischer Gestaltung nur durch den Hinblick auf Bühnenzustände der Zeit und durch unstäte Schicksale von der Ausführung mancher eigenthümlichen Pläne abgehalten wurde. (Ein dramatisches Fragment liegt in Jul. Campe's Pulte, es sollte als Sternbild im Thierkreise erscheinen, wurde aber von der Censur als Schnuppe behandelt und ausgeputzt.) — In Kiel ließ ich mich als studiosum theologiae immatriculiren, mehr meiner Mutter, als einem innern Antriebe zur Liebe. Ich studirte Kirchengeschichte und Dogmatik, oder vielmehr Dogmatiker, einen hinter dem andern, bis endlich Schleiermacher den Reigen beschloß und mich, wider seinen Willen, zur Philosophie führte. Dem ganzen Studium der Theologie und jeder darauf gebauten Lebensaussicht sagte ich im Stillen Lebewohl, und dies ist der einzige Kampf, den mich die Religion oder vielmehr der Kirchenglaube gekostet hat: der Kampf zwischen der Liebe zu meiner Mutter und der Pflicht, mich vor der Heuchelei eines ungläubigen Priesterthums zu bewahren. Die Religion selbst hat mir niemals Gewissensunruhe und Glaubenskämpfe bereitet. Ich erinnere mich, daß ich schon als kleines Kind den dogmatisch-mythischen Inhalt der Bibel und der Gebete und Gesänge, die ich auswendig lernte, dunkel als fremde Poesie aus dem Heiligendreikönigslande auffaßte, und, ohne zu zweifeln (von Zweifel konnte

überhaupt nicht die Rede sein), doch eine gewisse kindlich naive Subjectivität dagegen behauptete; ja ich kann sagen, daß ich mit allen diesen Lehren und Wundern nur durch die Liebe zu meiner frommen und gläubigen Mutter zusammenhing, — wie ich noch jetzt in keinen christlichen Tempel treten und die Orgel hören kann, ohne zugleich an den Verfall einer ehemaligen religiösen Herrlichkeit und an die im Grabe ruhende Vielgeliebte trauernd wehmüthig zu denken. Später, in meinem gereifteren Lebensalter reichte ein einziger unvergeßlicher Moment, ein Gedankenblitz in einer schönen Nacht unter Sternenhimmel hin, um mich für Zeitlebens vor allen bornirten Vergötterungen und dogmatischen Ausschließlichkeiten auf dem dunkeln Erdenkloß in Schutz zu nehmen, und mich statt dessen mit dem einzigen positiven Gefühl zu durchdringen, daß die Menschen, wären sie minder blind und egoistisch, ihr flüchtiges Erdendasein göttlich froher genießen könnten. — Epoche in meinen philosophischen Studien machte die Bekanntschaft mit dem edlen Erich von Berger (†), dem leisen, frommen, dichterisch tiefen Naturdenker, den Hegel nur durch Keckheit und Alles umschnürende Systembauerei überragte, dem einzigen sokratischen Geist der neuern Philosophie. Unvergeßlich werden mir die wöchentlichen Zusammenkünfte sein, denen er präsidirte, wo ein halbdutzend Studenten (worunter Forchhammer, jetzt Professor in Kiel) in disputatorischen Unterhaltungen um einen Lehrer gruppirt waren, der sich ganz in die jugendlichen Gedankengänge versetzte und dieselben unmerklich nach dem lichten, umfassenden Standpuncte hinleitete, auf den er selbst durch religiös gewissenhaftes Forschen sich versetzt hatte. Das erste Object unserer Disputatorien war die Kant'sche Philosophie, bei der mein Selbststudium (denn der alte Reinhold, der in dieser Zeit starb, konnte mich um nichts fördern) Posto gefaßt hatte. Mit Vergnügen ließ ich mich verdrängen, ja wurde einer der ersten, welche den Speer gegen die Kategorien kehrte und mich für die Geltung der Natur der Dinge und der aus dem Nichts bis zur Gottheit aufsteigenden Weltwesenverkettung erklärte. Ich glaube, daß Berger und Hegel in den Resultaten zusammentrafen; aber ein Unterschied hielt mich an jenem fest und von diesem zurück. Berger eilte und drängte nicht zum systematischen Abschlusse, wie Hegel, er gab seinen

Schülern nicht den unseligen mechanischen Schlüssel dialektischer Witzspiele, in dessen Besitz der Dümmste sich vermißt, die Geheimnisse des Alls und die Tiefen der Geschichte aufzuschließen, er setzte schöpferische, naturbegabte, aus sich heraus philosophirende Talente voraus. Wie rasch und freudig ich in diesem, leider nur kurzen Abschnitte meines Lebens an Erkenntniß (die zur geistigen Gewißheit und Ruhe führt) gewachsen bin, kann ich mit Worten nicht aussprechen. Es war im letzten Semester meines drittehalbjährigen Aufenthalts in Kiel. Im Grunde komme ich nur, nach manchen geistigen Irrfahrten, auf unsern alten Wolfgang Goethe zurück, der mir bereits in frühester Zeit, wo ich die erste Ausgabe seiner Schriften — zufällig, wie Alles — in die Hände bekam, Priester meines Natur-Menschencultus war, und den ich damals in seinen physikalischen Werken bewunderte. Diese Studien, mein Burschenleben (ich war einer der besten Fechter der Universität), und eine leidenschaftliche Liebe zu der Tochter eines dortigen Professors lassen mich jene Zeit als die Pointe meines Lebens betrachten; und in der That nahm ich mit dem schwersten Herzen Abschied von ihr. Drittehalb darauf folgende Jahre war ich Hauslehrer bei den Kindern des Grafen von Bernstorf-Gyldensteen, Enkels des berühmten dänischen Staatsministers. Unter den düstern einsamen Tannen seiner Güter im Lauenburgischen führte ich als freiwillig Verbannter ein melancholisches Einsiedlerleben, das ich durch Briefwechsel, Studium der griechischen Tragiker, Entwürfe, namentlich aber durch spaziergängerische Liebeserinnerungsschwärmereien ausfüllte. Die Liebe führte mich sogar zurück nach Kiel — auf's Carcer, wo ich in meiner Eigenschaft als gräflicher Hofmeister über vier Wochen nachträglich Buße that für ein unglückliches Pistolenduell zwischen einem Studenten, der erschossen wurde, und einem dänischen Officier, an dem ich weiter nicht betheiligt war, als durch pflichtmäßige Lieferung von Waffen und Geld. Der Proceß wurde erst nach meinem Abgange von der Universität entschieden. Leicht hätte ich, besonders durch die mir angebotene Vermittelung des Grafen die zuerkannte Carcerstrafe in Geldbuße verwandeln oder wohl ganz frei ausgehn können, aber ich zog Gefängniß in der Nähe eines geliebten Wesens meiner Tan-

nenwälderfreiheit vor. Einige Abwechslung in diesem öden Leben boten Reisen nach Kopenhagen und den dänischen Inseln dar, wodurch ich mit jenem schönen, aber unglücklichen Lande bekannt wurde. Außerdem ward ich mit dem Leben und Treiben des norddeutschen und dänischen Landadels bekannt. Dieses Lebens vielfach überdrüssig und voll Sehnsucht nach einer jugendlicheren, geistig belebteren Existenz erkor ich auf Anrathen eines Freundes (Trendelenburg, jetzt Professor in Berlin) die Rheinuniversität zur Fortsetzung meiner philosophisch-philologischen Studien. Hier beschäftigte ich mich vornehmlich mit griechischer Philosophie, Plato und Aristoteles. Die Frucht dieser Studien war eine Abhandlung über die eigentliche Natur der Platonischen Ideen (de primitivo idearum Platonicarum sensu, später in Altona bei Hammerich gedruckt), worin ich, wie ich glaube, auf originelle Art die Ansicht entwickelte, daß Plato's Ideen, wie sie in einigen mehr populären Dialogen erscheinen, seinem in andern, mehr wissenschaftlich ausgeführten Dialogen begründeten System des Einen und Vielen als mythologisch populäre, plastisch künstlerische Einkleidung dienen, und in demselben Sinne nicht als Begriffe, sondern als phantastische Realien (ein Widerspruch allerdings, aber ein Widerspruch, der in Plato's Ideenlehre selbst liegt und auch von Aristoteles aufgedeckt wurde) aufgefaßt werden müssen. — Mein Bleiben in Bonn war leider nicht von langer Dauer. Wider Willen wurde ich, der ich mich sorgfältig von allem zerstreuenden Studentenverkehr abgeschieden gehalten und nur mit einigen Wenigen Umgang gepflogen hatte, in die ärgerlichsten Händel mit der gesammten Landsmannschaft der Westphalen verwickelt, die sich, nach Allem was ich sonst höre, einmal ausnahmsweise studentisch schlecht gegen einen Einzelnen benahm, der im Rufe eines furchtbaren Krummsäbelschlägers und überhaupt eines im Beleidigungsfall verzweifelten Menschen stand. Bei dieser Gelegenheit lernte ich den famosen Herrn Rehfues kennen. Er machte sich, wie ich nicht anders sagen kann, anständig, ertheilte mir jedoch den Rath, die Universität zu verlassen. Die letzten Wochen meines Rheinaufenthaltes, den ich zu manchen Streifereien in diesen schönen Gegenden benutzte, brachte ich in einem Bonn benachbarten Landhause des Präsidenten Wurzer zu, wo ich ganz

allein hausete und den wüthenden, brausenden Eisgang des Rheins im Frühling 1829 unter meinem Fenster vorüberrollen sah. Auch meine Seele war damals voll Eises, aber nicht aufgehenden, nicht durch Frühlingssonne gelösten! Das mondscheinbeleuchtete, zerrissene Siebengebirge mit seinen zerbröckelten Burgen, der tosende Schrei, die furchtbare, nächtliche Einsamkeit harmonirten mit meinen Gefühlen, die Welt schien mir eisig an meinem Herzen vorüberzustürzen und dies Herz war selber kalt gemacht durch den Tod der Geliebtesten, der Mutter, und durch die Hochzeit Juliens (so hieß sie), und alles Hoffen und die Herrlichkeit meines Lebens schien mir todt und abgethan wie Ritterburgenvorzeit. Etwas besser wurde es mit mir, als ich die Fußreise nach der Heimath machte. Ich ging über Gießen, Marburg und Göttingen und lernte manchen wackern Gesellen kennen, und gedenke noch jetzt mit Freuden der brüderlichen Aufnahme, die ich fand. Das Juliscenenjahr 1830 traf mich in Hamburg, im Umgange mit Heine, Zimmermann, Maltitz u. A. Die französische Begeisterung war mir zuwider und selbst ihr Umschlagen in deutsche konnte mich für den fremden Ursprung nicht entschädigen. Etwas früher gab ich eine metrische Übersetzung einer epischen Episode des Argonautenzuges, im Pindar unter dem Namen Viveta heraus. Ich schrieb eine Vorrede dazu, die mir Heine's Bekanntschaft, Gunst und die von mir gewürdigte Schmeichelei zuzog, er beneide mich um meine Prosa. Da ich dem Ding eine Zeitbedeutung geben wollte, verglich ich den Argonautenzug mit dem Zuge der Russen über den Balkan und widmete es Diebitsch, dem ich, um dies beiläufig zu bemerken, in einem prophetischen Sonett seinen spätern Fall voraussagte. Dieser Zufall und die Danksagung des Diebitsch aus seinem Lager in der Türkei (der Brief wurde mir durch den russischen Gesandten in Hamburg, Herrn v. Struve, eingehändigt) verleihen noch jetzt in meinen Augen jener Übersetzerarbeit einigen Werth. — Mein nun folgender Aufenthalt in Holland ist der Lesewelt durch das Werk dieses Namens bekannt geworden, minder die Stellung, die ich dort hatte und daß ich aus Discretion manche interessante Aufschlüsse für mich behielt. Ich befand mich im Hause des dänischen Gesandten im Haag, dem damaligen neutralen Zusammenflusse des Gesandtschafts-

personals, der Hofleute und der vornehmen Welt. Baron von Selby hatte außer mehrern Töchtern einen einzigen Sohn von 17 Jahren, der zur Universität vorbereitet werden sollte. Zufällig wurde mir dieses Amt angetragen und ich nahm es um so lieber an, da der Krieg zwischen Belgien und Holland obschwebte und ich mir einen, in vieler Hinsicht interessanten und fruchtreichen Aufenthalt in diplomatischer Sphäre unter solchen Zeitverhältnissen versprach. Worin ich mich denn auch nicht betrog. Mein Aufenthalt fällt in das Jahr 1831. Mit der Familie nach Dänemark zurückkehrend, ließ ich meinen Zögling in Kopenhagen und begab mich nach Kiel, wo ich später als Docent der dänischen Literatur und Sprache auftrat, mit dem geheimen Vorsatze, mich zu Geschichtsvorträgen gründlich vorzubereiten, wozu allerdings der Zustand der Universität aufforderte, indem die Geschichte damals, wie noch jetzt, durch einen einzigen Lehrer, ursprünglich Juristen, gleichsam in Pacht genommen war. Ich las Gothisch, Mitteldeutsch (die Kenntniß des Holländischen hatte mich auf altdeutsche Studien geführt), Geschichte der deutschen Literatur privatim, und trug publice jene Vorlesungen über die Ästhetik vor, die ich hinterher unter dem Titel der »Feldzüge« herausgab. Sie können denken, daß ich mir durch solche direct gegen den akademischen Plunder und die geheiligten Lebensmisèren angehende Vorträge mehr den Beifall der Studenten (ich sehe sie noch, das ganze große Auditorium vollgepfropft, selbst Fensterbänke und Thüren besetzt, in begeisterter Stille um mich her), als die Gunst meiner Collegen und der Regierung mir erwerben konnte. Ich hätte mich dieser auch wohl entübrigen können, wäre der kieler Student nicht im Durchschnitt mittellos und der Lehrer genöthigt, jedem sogenannten Convicturisten, oder mit einem testimonium paupertatis versehenen, behufs der Unterstützung durch das Convict, in Baarzahlung von 50 Thaler, besonders examinirten Studenten die Collegiengelder auf eine bestimmte Zahl von Jahren nach Abgang von der Universität zu creditiren, was einem Anfänger, zumal wenn er Humaniora und nicht ein bestimmtes Fachwerk und Examensrequisit liest, die Existenz erschwert oder wohl gar unmöglich macht. Auf den Erfolg einer Petition, welche meine Zuhörer zu meinen Gunsten für eine mir zu bewilligende Pro-

fessur an die Regierung zu richten gedachten, konnte ich um so weniger Rechnung machen, als mir durch den Universitätscurator selbst ein bescheidenes Gesuch abgeschlagen wurde. Ich faßte daher den Entschluß, zu resigniren, und verlebte darauf einen Winter in Eutin, wo die Tischbein'sche Familie den schönen Rest früherer Vossisch-Stolberg-Jacoby-Tischbein'scher Zeiten bildet, und wo mir die künstlerische Nachlassenschaft Tischbein's viel Genuß und Erheiterung gewährte. Ich wollte sogar das Leben dieses malenden Naturkindes schildern, mußte es aber unterlassen, weil die Familie seinen Aufenthalt in Italien nur von Hörensagen kannte und ein braunschweigischer Gelehrter, wenn ich nicht irre, ein alter Freund des Verewigten, sich zum Behufe einer zu schreibenden Biographie (man sollte darüber einmal öffentlich anfragen!) im Besitz eines großen Theils seines Briefwechsels befand, zu dessen Auslieferung man mir keine Hoffnung machte. In Eutin schrieb ich die polemische Abhandlung für die hochdeutsche, gegen die plattdeutsche Sprache, wozu ich speciell durch einige Schandprocesse aufgefordert wurde, welche die Eutiner Justiz gegen einige unglückliche, verzweifelte, eigenthumlose, ja beinahe obdachlose Landarbeiter und gegen, wie sich später erwies, unschuldige, des Mordes eines dänischen Gesandten (Herrn v. Quelen) angeklagte Bediente führte, die beinahe sämmtlich der hochdeutschen Sprache nicht mächtig und also so gut als vertheidigungslos und der Willkür preisgegeben waren. — Von Eutin ging ich nach Altona, wo mich Karl Gutzkow aufsuchte, der damals, im Sommer 1834, noch mit Menzel im Briefwechsel stand, und durch denselben vor dem Verfasser der ästhetischen Feldzüge gewarnt wurde. Mir war schon damals und früher Menzel's aufgeblähtes, grobes, nichtssagendes Wesen zuwider. Im Winter schrieb ich Recensionen für die Blätter der Börsenhalle.*) Im Frühjahr 1835 machte ich die Reise durch die Niederlande, den Rhein bis Mainz hinauf, nach Frankfurt, wo ich, auf Gutzkow's Antrag, mich freudig zur Mitherausgabe einer dem Zeitgange und den Bedürfnissen der zersplitterten Literatur entsprechenden Wochenschrift unter dem

---

*) Diese sind zum Theil unter dem Titel: »Beiträge zur deutschen Literatur« besonders gedruckt.

(wohl schlechten) Titel einer »deutschen Revüe« willig fand. Menzel's persönlich diffamirenden Angriff auf Gutzkow entgegnete ich durch das »Programm der deutschen Revüe«, eine Broschüre, welche den zwiefachen Fehler hat, daß sie sich 1) zu viel mit Menzel und zu wenig mit der deutschen Revüe beschäftigt, und 2) daß sie mich in der Aufregung des Augenblicks und meiner Freundschaft zu Gutzkow die parteilose höhere kritische Stellung vergessen ließ. Aber Menzel's Schnödigkeit war derartig, daß sie mir nur eine persönliche Züchtigung zu verdienen schien, und die Verleumdung Gutzkow's war so platt und niederträchtig, daß ich mich seiner, ohne weitere kritische Abwägung, mit Haut und Haar annehmen zu müssen glaubte. Der Fehler blieb indeß derselbe, oder vielmehr, ich hätte diese persönliche Streitsache besonders abmachen und nicht mit der Sache der deutschen Revüe zusammenbringen sollen. Zu Ostern dieses Jahrs waren meine »Wanderungen durch den Thierkreis« erschienen, ein Product des vorhergehenden Sommers und Winters, und größtentheils einer Stimmung, die ich von leidenschaftlicher Bitterkeit nicht ganz freisprechen will. Jetzt begannen die Regierungen, auch durch Menzel's böswillige Taktik aufgereizt, auf eine junge Literatur aufmerkam zu werden, in der sie eine geschlossene staats- und sittengefährliche Verbindung zwischen politisch-radicalen und sittlich-leichtfertigen Grundsätzen zu erblicken glaubten. Zufällig wurde mir das aufsteigende Gewitter schon ziemlich früh verrathen, und ich erhielt actenmäßige Kenntniß von den Verhandlungen, die im Schooße des frankfurter Bundestages über und gegen das sogenannte junge Deutschland (ein Name, der auf wunderliche Weise aus einer Dedication der Feldzüge an die gesammte und namentlich die studirende deutsche Jugend zu einer reichsofficiellen Geltung oder Brandmarkung für fünf Schriftsteller gelangte) sich erhoben. Der preußische Gesandte machte den Anfang mit der Anzeige, daß die »Wanderungen durch den Thierkreis« von Preußen verboten worden, weil sie Haß gegen die bestehenden Ordnungen, gegen die Reichen (!) u. s. w. verbreiteten; worauf der Bundestagspräsident, Herr Münch-Bellinghausen, mit einem bedenklichen »überhaupt« das Wort ergriff, und auf die höchst gefährlichen, combinirten Tendenzen einer auftauchenden sogenannten jungen Literatur oder eines jun-

gen Deutschlands aufmerksam machte, die um so gefährlicher, da sich das Talent der Darstellung damit verbinde, wobei dann die bekannten Fünf namentlicher Designation gewürdigt wurden. Daß er bei dieser Gelegenheit, wie ich glaube, meinen Namen voraufschickte, scheint mir zu beweisen, daß die politische oder unmittelbare Tendenz der Hauptdorn im Auge war; sonst traue ich dem Onkel des Dichters der Griseldis mehr Geschmack und Einsicht zu. Hieran knüpfte sich die Aufforderung an sämmtliche Gesandte, an ihre resp. hohen und höchsten Höfe über dies Unwesen zu berichten, und gemeinschaftliche Maßregeln zur Unterdrückung desselben zu treffen. Ich war also so ziemlich auf die Schläge vorbereitet, welche die junge Literatur treffen sollten. Mittlerweile war man, nach Menzel's Vorgang, perfid genug, einen Roman wie die Wally, dessen größtes Verbrechen seine Gebrechen, als die Quintessenz der jungen Literatur umherzutrommeln, und wie diese theologisch, moralisch, ästhetisch herunterzumachen. Um dem Skandal die Krone aufzusetzen, wurde der Verfasser dieser Wally vor ein Sittenvehmgericht in Mannheim geladen, dort in's Gefängniß geworfen und zu einer processualischen Komödie verurtheilt. — Die Resultate obiger Bundestagsverhandlungen, die unerhörten Verbote aller Schriften der deutschen Literatur in Bausch und Bogen, die noch unerhörtere Castrirung ihrer productiven Kraft und Thätigkeit für alle Folgezeit sind zu bekannt, um mich länger bei ihnen aufzuhalten. Weniger bekannt oder beachtet sind die persönlichen Widerwärtigkeiten, die ich in Folge dieses Verbotes erleben mußte. Es schien, als wenn nicht allein meine Schriften, sondern auch meine Person in Deutschland verboten werden sollte. Aus Frankfurt verwiesen, ging ich nach Mainz; aus Mainz verwiesen (durch den Festungscommandanten, wogegen sich der Civilgouverneur Präsident von Lichtenstein auf das humanste, jedoch erfolglos, meiner annahm) ließ ich mich in Nieder-Ingelheim nieder; von hier vertrieben (es wurde mir sogar im Weigerungsfalle mit Dragonern gedroht), reiste ich nach Cassel ab, wo mir, nach vierwöchentlichem Aufenthalte, ebenfalls die Weisung, die Stadt zu räumen, ertheilt wurde, bis ich endlich in meinem Geburtsorte Altona die Erlaubniß erhielt, deutsche Luft zu athmen. Den Schmerz und die Entrüstung über dies Verfahren

und die Unwürdigkeit so mancher Behörden, mit denen ich bei dieser Jagd in Berührung kam, habe ich in dem Vorworte zu meinem, so eben erscheinenden »Tagebuche von Helgoland« ausgesprochen, freilich nicht in der Stärke, wie ich's empfand. Nach Helgoland begab ich mich, im eigentlichsten Sinne aus Ekel vor dieser continental-deutschen Polizeiluft, im Frühlinge 1836 und lebte dort bis zum Herbste. Ein anfangs mit großer Lust begonnener Roman gerieth in's Stocken; doch ist aufgeschoben vielleicht nicht aufgehoben. Zu meinen auf der Treibjagd durch Deutschland unternommenen und gefertigten literarischen Arbeiten gehört »das classische Alterthum, dargestellt durch deutsche Classiker«, geordnete Auszüge aus Winkelmann, Lessing, Goethe u. s. w. über die Griechen und Römer, mit einem Vorworte über das Studium des Alterthums aus meiner Feder begleitet, in zwei Bänden, im Verlage einer mainzer Buchhandlung. Ich weiß nicht, warum es bis jetzt nicht erschienen. Im Frühjahre 1837 schrieb ich einige Aufsätze in das hamburger Kunstblatt und übernahm dann die Redaction der hamburger Neuen Zeitung, die ich vom Juni vorigen bis April dieses Jahrs führte.«

Wienbarg und vier Zeitfragen.

Wie eine Möve am fernen Meeressaum erhebt Wienbarg dann und wann sein Haupt; hell und lichtgetränkt leuchtet seine weiße Gestalt, in scharfer Contur, ohne Störung nebenstehender Objecte, ganz auf der silbernen Linie, wo Luft und Meer verschmelzen will. Immer ertönt seine Stimme wie von fern herüber. Wen das volle, weiche, warme Leben verstrickt hält, der hat gar nicht Zeit, allabends an den Strand zu laufen und nach der Möve zu schauen, die oft auf lange hinuntertaucht, tief verdrossen, seelenbitter, lebenskarg. Man muß sich aus dem Gewühl des lebendigen Bestrebens bis zu jenem Punct der Einsamkeit, auf welchem er selber steht, herausretten, um Wienbarg's Rede zu hören, zu verstehen. Bis in's volle, strotzende Binnenland hinein reicht der Schall seiner Worte nicht; er ist zu spröde, man muß zu ihm; Wallfahrten aber liebt das Zeitalter

von heute nicht, die Propheten müssen sich Colporteurs halten, geschäftskundige Mäkler und Courtiers, die als gemünztes Gold vertreiben, was der Genius in Barren gibt. Wienbarg's ganze Weisheit ist in allen Dingen eine sehr simple, und es ist jeder Zeit das Schicksal einfacher Wahrheiten, daß sie Stimmen eines Priesters in der Wüste sind. Drüben hinter Eurem Rücken ist bunter Lärm, das Volk will bei seinen Leidenschaften erfaßt, es will geschmeichelt oder geschüttelt sein, lichte Aetherweisheit macht es nicht satt und treibt nicht sein Blut sei's auf oder nieder. Wenn Ihr immer so viel da droben auf dem Sinai mit Eurem Gott allein verkehrt, hört der goldene Kälberdienst im platten Lande schwerlich auf.

Propheten aber brauchen für sich Einsamkeit; sie nennen diese Einkehr in sich Gebet; Mißliebige schreien über unfruchtbare Selbstgenügsamkeit, Mangel an Lust zum Vegetiren, Kargheit im Hingeben an's Menschenleben, das mit allen seinen lächerlichen Wirren heilig ist quand même! Wienbarg's drittes Wort ist: ich bin Poet genug, um —. Nämlich um die Süßigkeiten des Irrthums zu schmecken, mir das Verständniß der seltsamen Strebungen, die von der geraden Straße abschweifen, zu erleichtern, oder wie seine Rede die Wendung erheischt. Er sollte in allen jenen Fällen sagen: ich bin Einsiedler genug, um so zu denken und der Weltgeschichte ihren tumultuarischen Lauf zu lassen, mir aber den stillen, geraden Gang meiner Gedanken. Wienbarg's Themata sind immer Dinge, die er dem Zeitalter in's Gewissen rückt. Mit Gewissenssachen ist es aber eine eigene Sache. Die Weltgeschichte ist noch nie roth geworden, und auf den Vorwurf, daß sie nicht anders als in krummen Linien auf ihr Ziel losgehe, hat sie noch niemals mit einer stricten, logischen Theorie geantwortet, so sehr ist sie ihrer eigenen, geheimen Vernünftigkeit gewiß.

Wienbarg ist nicht reich an Interessen. Er gibt sich nicht an die Welt hin, er läßt sie an sich kommen und ist dann noch sehr wählerisch im Abschneiden dessen, was in den Kreis seiner Wahrnehmungen gehören kann und was nicht. Dadurch erhält er sich in einer gewissen abgegrenzten Harmonie seiner Kräfte und Elemente, und wenn er auf seine innere Poesie hinweist, so meint er eigentlich diese karge, streng festgehaltene Architektonik

seiner innern Welt, die simple Eintracht und das rhythmische Einverständniß seiner Gedanken zwischen ihrem Mittelpunct und ihren Außenlinien. Aber Wienbarg hat sich in keine systematische Enge hineingearbeitet, er ist kein abstracter Kopf, nur scheinbar steht er den Objecten gegenüber. Auch ist ja das Verhalten des ächten Einsiedlers keine Flucht vor der Körperlichkeit der Welt, er zieht sich nur aus der lauten Bewegung ihrer Glieder zurück, deren sinnbethörender Lärm ihn stört, er versenkt sich in die keusche Stille leidenschaftsloser Betrachtung, um den Herzpunct der Welt zu finden. Ist er ein Religiöser, so nennt er diesen Herzpunct Gott, ist er weltlich, so nennt er ihn Wahrheit, oder nennt ihn Schönheit und meint mit beiden das einfache Gesetz, das leise als stetiger Pendelschlag durch den scheinbar verworrenen Lärm der Bewegung tönt.

Ludolph Wienbarg gehört zu denjenigen Autoren, die immer recht haben und die niemals beleidigen würden, wäre die Form ihres Ausspruchs weniger spitz und dünn. Es steht fast schlimm mit solchen Naturen, die immer recht haben. Schon um deswillen vielleicht sind sie keine Poeten, weil ihnen die Kraft zum Irrthum, die Leidenschaft zu Wagnissen fehlt. Und die Welt hört nicht auf sie, weil sie aller Illusionen baar sind. »Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen!« klagte der große Weise, der sich durch seine Irrthümer ein Recht erworben hatte, der Welt die Wahrheit zu sagen. Was die Menge an Wienbarg tadelt, ist gerade der reine Inbegriff moderner Tugenden, der sittliche Drang der Tugendlust, die freie Schönheit der hellenischen Grazie, und die nordgermanische Ehrlichkeit in der gutmüthigen Forderung einer freien unbescholtenen Volksentwickelung. Ich weiß unter den Männern unsers Zeitalters, auch wenn ich nach andern Völkern hinüberblicke, keinen, dessen Glaubensbekenntniß aus diesen drei Cardinaltugenden gleich fest gefugt wäre. Nur freilich verlangt jedes Zeitalter mehr als den in sich fertigen Cyklus von Überzeugungen, den die geschlossene Männerkraft aller Welt gegenüber ein für alle Mal hinstellt. Das Geschlecht der Menschen verlangt immerwährende Thaten, fordert unaufhörliche Opfer, will die Persönlichkeit jeden Augenblick an die Nüancen der Weltlage preisgegeben sehen.

Wer sich zurückziehen wollte, um in der Wüste seine Stimme zu erheben, müßte doch erst sicher sein, ob ihm die Menge folgt.

Doch wozu die Bildersprache, deren Schlaglichter das einfach ruhige Verhalten einer Persönlichkeit, die parteiloser Zuschauer sein will, in falsche Beleuchtung zu bringen drohen. Früher schilderte ich Wienbarg auf dem Felsen von Helgoland, dessen Geschichte seine Feder schrieb und von dessen Hochpunct er auf die Wirren der germanischen Geschichtsentwickelung hinunterblickte. In seiner »Quadriga« *) finden wir ihn auf den Alpenspitzen der norwegischen Gebirgswelt. Das gehört so zu seiner Natur, zwischen Klippen zu stehen, hoch oben, wo »der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual,« zwischen karger Vegetation, wo der Saft der Thäler vertrocknet, der warme Brodem der Mutter Erde verdampft; zwischen steiler Härte und erhabener Einfalt, sonnebeglänzt, aber ätherdünn, kühl und still, aber von dem Athemzug eines reinen Geistes beseelt.

Die »Quadriga« ist ein Gespann von vier Broschüren. Keine derselben hat aber, wie Flugschriften bezwecken, in das Getriebe des fraglichen Parteikampfes eingreifen sollen, jede ist mit der nachträglichen Ruhe einer classischen Sorgsamkeit gehegt, gepflegt, empfangen und an's Licht gestellt. Ein Publicist von s leidenschaftslosem Hellenismus in der saubern Formgestaltung seiner Glaubenssätze, ein Volksredner, der so viel Feinheit in der Nervenstimmung seiner Versammlung voraussetzt, ein Tribun, der es der Welt offen bekennt, er wolle lieber Diogenes in der Tonne sein, ein moderner Tyrtäus, der vor Aller Augen die Leier zerbricht, weil sein Zeitalter ihm nicht gleich die besten Saiten über den Bogen spannt, eine solche Natur scheint räthselhaft, scheint mit allen ihren Kräften ein Bann widersprechender Antriebe, scheint uns eine Unmöglichkeit und ist doch ein Ergebniß deutscher Zustände, ist in Wienbarg eine eigenthümliche Person geworden. Zum Publicisten und Tribun hält er sich selber nicht geschaffen. Könnte er die Welt durch ein Wort nach seinem Geschmack ändern, er würde sich bedenken. Bei Allem, was er schreibt, überschwebt ihn nur der Gedanke: dies ist kräftig, schön, im lebendigen Sinne künstlerisch und dichterisch; jenes

*) Vermischte Schriften. 1ster Band. Quadriga.

häßlich, ideenlos, feige, nichtig oder gleichgültig. Ungleich ferner steht ihm die Frage: was die Partei dazu denkt, ob es sich in die Verhältnisse fügt, ob es unmittelbare Erfolge verspricht. Er wünscht wohl, daß die Idee Macht hätte, und malt sich die Zustände aus, die sich von den unsrigen etwas entfernen; aber mit der größten Absichtlosigkeit, denn alles Predigen und Überreden ist ihm zuwider.

Ich will die vier Aufsätze in kurzem charakterisiren. Nach dem, was ich vorausgeschickt, um Wienbarg's Stellung zum Ideenkreise und zu den Stoffen unseres Lebens zu bezeichnen, bedarf es weiter nicht einer speciellen Kritik; da am wenigsten, wo meine eigene Ansicht mit der seinigen in einander läuft. Mag der Leser, von welcher Seite, welchem Bekenntniß oder Vorurtheil er zu uns herantritt, das Geschäft der Beurtheilung und Nutznießung selbst übernehmen.

Der erste Aufsatz ist »über das Studium der Alten.« Unser Zeitalter hält sich in der Erziehung der Jugend noch immer für alterthums*pflichtig*, die gelehrte Bildung sieht auf unsern Gymnasien noch immer wie die scholastische Saloppe des Mittelalters aus, unsere Primaner sollen in Rom und Athen mehr zu Hause sein, als in deutscher Heimath. Sie sind es nicht, aber sie sollen es sein; sind sie es wirklich, so geschieht es auf kurze Examensfrist hin, und die Masse, diejenigen ausgenommen, die aus Amtsberuf das specielle Feld weiter beackern, wendet sich, je strenger der Zwang war, um so rascher vom Alterthum ab; bis zu seinem Kern sind sie nicht durchgedrungen, und die pedantische Werthaltung der Hülse widert sie an. Die philologischen Kathederprahlereien von der hohen Würde und dem veredelnden Einfluß der Alterthumsstudien dürfen nicht irre führen; von allen Wissenschaften ist keine — und das mit Recht — gleich sehr für sich selbst begeistert, in keiner aber hat sich zugleich das Handwerk gleich sehr breit gemacht, so daß man über der technischen Vorarbeit gar nicht zur Sache, geschweige zur inwohnenden Seele kommt. — In der Geschichte der humoristischen Studien hat deutsche Kunst und Wissenschaft von den drei Perioden, die zu unterscheiden sind, die dritte durchlebt. Die erste Epoche, die begeisterte Wiedererweckung des Alterthums, gehört den Italienern; die Holländer eröffneten eine scholiastische, die

Deutschen eine wissenschaftliche Epoche. Jene erste war die schönste, weil fruchtreichste für Gestaltung des eigenen Nationallebens. Die wiedererweckten Alten traten gleichsam persönlich herein in den Kreis der Bewegung, ein wunderbarer Glanz strömte von ihrer Stirn, leuchtete aus ihrem Augenspiel. Tausend Denkmäler gaben die Decoration zum großen Schauspiel, geschichtliche Erinnerungen wurden zu neuer Gegenwart, die sieben Hügel sahen Raffael und Michel Angelo, classisch gewiegt, aber volksthümlich erwachsen, ganz im Sinn eines neuen Daseins mitten unter den erlauchten Trümmern des alten Lebens. Päpste, Fürsten, Dichter, Künstler und Gelehrte traten unter den Auspicien antiker Symbole wie zur classischen Maurerei zusammen, und man wußte nicht, ob in Italien die Alten verjüngt wurden, oder Italien das alte Leben mit frischer Kraft fortsetzte. Petrarca, Dante, Ariost, Tasso, Alle sahen sich nur wie Fortsetzer an, aber die ganze Entfaltung des italienischen Lebens war eine vollendet neue, die Vermählung mit dem Alterthum war eine productive, eine künstlerische, eine wahrhaftige. — Die Holländer mit ihrer philologischen Alterthumsepoche haben die Alten vor ihren Kleiderfalten nicht gesehen, die Ideen Griechenlands und Roms konnten bei ihnen vor lauter antiquarischen Noten nicht aufathmen. — Die Deutschen in ihrer wissenschaftlichen Epoche sind zur Sache gekommen, aber die Personen sind uns fern geblieben, statt der persönlichen Einwirkungen haben wir begriffliche gewonnen, wir suchen das Wesen der Alten zu begreifen, statt unser Wesen an ihren Ideen zu entzünden, zur Entfaltung der eigenen Nationalkraft. Winkelmann, Herder, Goethe stehen als große Anreizungen vor uns; ohne den großen Act der Vermählung des Hellenischen und Germanischen ist die deutsche Literaturgeschichte des vorigen Jahrhunderts gar nicht denkbar, aber wir haben die Pfade verloren, welche diese Altvordern zu ihrem Ziele führten; der schöne Begriff der Humanität erfüllt die Studien von heute nicht mehr in gleichem Maße, in gelehrten Barbareien oder im Labyrinth der Speculation müdet sich unsere Kraft ab und erreicht kein Ziel. Niebuhr hat uns auf das Vagste die Historie verdunstet, Creuzer die individuellen Naturanschauungen der Völker durch einander gewirrt, die ganze Alterthumswissenschaft ist bodenlos geworden und ohne

centrale Kraft, ihre Umlinien zu beherrschen. Was uns Herder und Goethe in theoretischen und praktischen Darstellungen kraft ihrer Hinneigung zur classischen Welt vor Augen geführt, geistig verklärte Natur, dem ist unsere Entwickelung seitdem nicht näher gerückt. Mechanische Civilisation tödtet in unserer Jugend den Naturgeist ab, und so lange wir uns an der Natur ganz und gar aus unserm Naturell herausstudiren, wird uns das Natürliche des Alterthums kein frischer Quell werden. Die Wege, die uns über Griechenland und Rom zu uns selber führen sollten, waren Umwege, sie wurden im Sinne Herder's und Goethe's zu Triumphzügen des germanischen Geistes, der sich im Fremden erkennt, der universalkräftig seine Glieder dehnt; seitdem aber sind wir wie Verstockte oder Irre auf halbem Wege liegen geblieben. Weit eher könnten wir uns in unseren eigenen alten Mythen, an den Brüsten unserer eigenen Natursprache, an dem rauschenden Quell germanischer Naturpoesie, zurecht finden, um zu uns selbst zu kommen. Auch ist uns jetzt klar geworden, eben durch jene weiten Abschweifungen der Alterthumswissenschaften nach morgenländischer Weisheit und Gestaltung, daß im Germanischen eine weit tiefere, elementarische Unverwüstlichkeit steckt als im Hellenischen, eine unerschöpfliche Kraft menschlicher Allgemeinheit, die allen Mangel und alle Zerbrechlichkeit der Form, die unserem Genius zu entfalten bisher noch gestattet war, überdauern zu wollen scheint. Das Griechische hatte schnell die Eine schöne, mit seinem Inhalt harmonische Form gefunden; mit dieser Form war auch die Idee des Helenenthums erledigt, mit ihr zerbrach ihr Inhalt. Im Germanischen steckt ein ungeheures Wollen, ein tiefer Hunger und Durst des Geistes, der sich am Griechischen nicht für immer sättigt und stillt, eine Faust'ische Kraft, die nach weitergreifenden Geburten ringt. Wir möchten und müssen jetzt ein Volk sein, aber der Fond, den wir zugleich zu einer universellen Menschheit in uns tragen, will gleich voll und mannigfach gepflegt werden. Wienbarg sucht die deutsche Jugend mit dem Alterthume nicht zu verfeinden, vielmehr zu versöhnen, die Liebe zum Classischen, die sonst stärker war, weil sie auf dessen Seele ging, zu beleben, indem er die Pflege des germanischen Naturells als Ziel und Zweck hinstellt.

Der zweite Aufsatz ist eine Darlegung der norwegischen Verfassung. Diese Verfassung ist ein Triumph des freien, ungetrübten, vollauf seinem eigenen Naturgesetz hingegebenen Germanenthums. Manneskraft hat die Grundsätze dazu lange in sich gehegt, die Gunst des Augenblicks, der Drang der Nothwendigkeit verhalf mit der Schnelle des Blitzes zu einer genialen Geburt. Sie ist kein Machwerk schwächlicher Berechnung, künstlerisch furchtsamen Calcüls, sie ist nicht Nachgemächt eines Vorbildes, sie ruht auf eigenen Schenkeln, sie ist aus Einem Stück. Das ist ihre Kraft und ihr Segen. — »Die Norweger,« sagt Wienbarg, »haben keinen Höker mit den Gütern der Freiheit getrieben, sie haben mit ihnen im Großen gehandelt.« Allgemeine Menschenrechte enthält ihr Grundgesetz nicht; ihre Verfassung hat kein Hehl, sich ganz protestantischen Geistes Kind zu zeigen, sie schließt die Juden aus, weil sie offen genug ist, zu sagen, für voll und gleich berechtigt wolle sie diese nicht gelten lassen, eine Zwitterexistenz der Menschenanerkennung aber möge sie ihnen nicht bieten. Sie schließt die Juden aus, wie sie Chinesen und Irokesen von sich geschieden halten würde, um alle Begriffsverwirrung unmöglich zu machen. Ich nenne das eng gedacht, aber edel, und bin überzeugt, daß die Art und Weise, wie die Juden in Polen hausen, wie Altösterreich sie duldet, das heißt in Duldung hält, eine gemeinere Demüthigung, eine tiefere Verletzung heiliger Menschenrechte verschuldet hat. — Eigenthümlich und großartig neu erscheint die norwegische Verfassung wesentlich in zwei Puncten. Die Stellung des Königs ist so ohne Lug und Trug, daß sie aller germanischen Entwickelung als musterhaft vorleuchten könnte. Die gesetzgebende Macht gehört dem Volke kraft seines Storthing. Der König hat die ausübende, aber er hat sie in höherem Grade, unverkürzter als in England. Das Oberhaupt, das die Majestät der Nation in Person darstellt, ist hier keine heilige Puppe. Die Bevorzugung der Unverantwortlichkeit erhält der König in Norwegen nicht dadurch, daß er im Rathe eine wichtige Person ist, welche den verantwortlichen Ministern die Beschlußnahme zu überlassen hat. Das norwegische Grundgesetz sagt: Ein Jeder, der Sitz im Staatsrathe hat, ist verpflichtet, seine Meinung mit Freimuth zu sagen, welche der König zu hören verbunden ist, während es

diesem vorbehalten bleibt, seinen Beschluß nach eigenem Ermessen zu fassen. Zum Widerspruch ist Jeder, kraft der Verfassung, verpflichtet. Wer nicht protestirt, gilt für einstimmig mit dem Könige, er ist dafür verantwortlich und darf vom Odelsthing vor ein Reichsgericht gezogen werden. Der König verhandelt hier mit seinen Räthen und den Vertretern des Volkes wie ein Mann mit Männern, ehrlich, offen, derb. Der norwegische Bauernstand beschämt die großen englischen und französischen Herren, unter denen nur der König kein Mann sein darf, und wo ein Louis Philipp, ein Talent der Speculation, sich verleitet fühlt, mit der Verfassung, mit der ganzen Nation sein Spiel zu treiben. Dabei ist die Macht des Königs, in Fällen, wo ein böser Dämon mit der Krone sich gegen des Landes Wohl verschworen hätte, nicht übergreifend genug in Norwegen, um absolut zu werden. Der König hat das Recht, den Gesetzesvorschlag des Storthing, der jedes dritte Jahr neu gewählt wird, zwei Mal zu verwerfen; sein drittes Veto ist nichtig; der Vorschlag wird Gesetz, sobald der dritte Storthing, in beiden Thingen, im Lagthing (Gesetzesversammlung) und im Odelsthing (Versammlung der Besitzhabenden), ihn abermals im Gefühl nationaler Wohlfahrt stellt. Zu diesen beiden Abtheilungen nämlich scheidet sich die Reichsversammlung, ohne daß Norwegen dem Zweikammersystem huldigt. In Norwegen gibt es nur König und Bürger. Diese Ausscheidung alles feudalistischen Elementes, so daß es keine Classe gibt, die von Geburt mehr oder anders zur Wahrung des Staatswohles, oder gar zur arroganten Bevorzugung sachlich oder persönlich berechtigt wäre, die gänzliche Unkenntniß eines solchen volkswidrigen Adels bezeichnet vor allem andern die norwegische Verfassung. Der gute Instinct, der freie Verstand, das ungetrübte Herz des Norwegers, als er seine Urkunde verfaßte, hat ihn hier sicher geführt. Das Zweikammersystem in Ländern einführen wollen, die aus den Trümmern mittelalterlich ständischer Verfassungen zu einer neuen bürgerlichen Existenz übergehen, heißt den Genius der Zeit, heißt den Charakter der Gegenwart wie sie ihre Zukunft anstrebt, heißt den Fortschritt der Menschenwelt mißkennen. Die Spaltung der Volksvertretung in eine erste und zweite Kammer beruht eben auf dem, was die Zeit negirt, auf dem

Unterschiede zwischen den politischen und bürgerlichen Rechten einer Classe der Staatsbürger vor den übrigen. Pairie, Ritterschaft sind historische Organe, um die Privilegien einer Aristokratie oder eines großen Landbesitzes geltend zu machen und zu handhaben. Sind die Adelsprivilegien hinweggefallen oder im Verschwinden mit den großen Gütern, und zwar auf die Weise, daß die Nation keineswegs gesonnen, der Wiedereinführung derselben Vorschub zu leisten, oder die letzten Reste reliquienartig aufzuheben, so wird sie, die Nation, unmöglich, wenn es nach ihrem Willen geht, in ihr neues Verfassungsleben ein Organ aufnehmen, dessen historische Elemente die Zeit und ihr Wille vernichtet hat. »Das Volk,« sagt Wienbarg, »ist zu klug, um den Bock zum Gärtner zu setzen. Und wäre die Aristokratie eines Landes die nobelste, die man sich denken kann und wie sie etwa nie gewesen, ja wollte sie aus eigenem Antriebe alle ihr noch zustehenden Rechte auf dem Altare des Vaterlandes und des gemeinsamen Bürgerrechts darbringen, nur mit der Ehre, eine erste Kammer oder oberständische Körperschaft zu bilden, zufrieden, — ein weiser Gesetzgeber unserer Zeit würde diese bescheidene Unbescheidenheit, die in der einzigen Ausnahme liegt, zu würdigen wissen, mitsammt allen den nichtigen Staatstheorien von Mittlerschaft zwischen Thron und Nation, parlamentarischer Bewegung und Hemmung, die sich an jene Forderung knüpfen, und so recht eigentlich nur ausgeheckt und gewoben sind, um dem alten, nackten, unverwüstlichen, vor der Anerkennung des Gleichheitrechtes und der Ehre des Bürgerthums bis in der letzten Fiber sich sträubenden aristokratischen Stolze als Philosophenmantel zu dienen.« — Die beiden Abtheilungen des norwegischen Storthings gehören einzig und allein der innern Maschinerie der Gesetzgebung an, sie bilden keinen genetischen, und nicht einmal stehenden Unterschied, treten zusammen und aus einander, werden durch den gesammten Storthing aus seiner Mitte jedesmal selbst gewählt, so wie der Storthing aus der einen großen Wahlquelle, der Nation, ohne Unterschied in den Proceduren hervorgeht; kurz, sie sind Ein Leib und Eine Seele. Das Zweikammersystem dagegen stellt zwei Leiber und zwei Seelen vor. Während die zweite Kammer von der Nation gewählt wird, ergänzt sich entweder die erste allein in sich selbst

und erbt sich fort, wie ein ritterschaftliches Gesetzgebungsfideicommiß, oder wird zu gleicher Zeit von der Regierung ergänzt, oder endlich, wie in Frankreich, neuerdings ohne Erblichkeit ganz allein von der Regierung. Im ersten Falle ist die erste Kammer aristokratische Hemmung und Schranke der königlichen Macht, die auch im zweiten Falle durch die Prärogative derselben nur wenig erweitert wird, im letzten ist sie fügsames Werkzeug derselben; in allen Fällen aber im Widerstreite mit dem Geiste einer Gesetzgebung, die auf dem obersten Grundsatze der Volkssouverainität beruht, und weder sich selbst, noch die ausübende Macht durch ein egoistisches Werkzeug hemmen oder aus der vorgezeichneten Bahn willkürlich herausschleudern lassen will. Wo jener Grundsatz nicht anerkannt ist, wo man hinsichtlich der Quelle der Souverainität anderer Meinung ist oder in Unsicherheit schwankt, wo das mittelalterliche Ständewesen nicht aus dem Grabe geholt werden muß, sondern leibhafte Ritter und Gemeine in thatsächlicher Einzelbevorrechtung sich und dem Throne gegenüber stehen, wo »die Ehre dem Adel anvertraut ist, weil sie, dem eigenen Gefühle der Nation und den übrigen Einrichtungen des Staates zufolge, doch schwerlich bei allen Bürgern vorhanden sein kann,« da ist die Pairie und Ritterschaft an ihrem Platze, und es wäre thöricht, in dies schöne alte Spiel von dem Gleichgewichte der Staatsgewalten, ihrer gegenseitigen Eifersucht und lähmenden Furcht vor einander und Aller vor der Übermacht der königlichen Gewalt, mit Theorien eingreifen zu wollen, die darum nur so einfach und in ihrer Anwendung so stark sind, weil sie auf die moralischen Grundlagen der Gleichheit, auf Gemeinehre und Gemeingeist fußen. Nur mit den Feudalbedingungen steht und fällt das Zweikammersystem. Dies Wienbarg's Bekenntniß, und mit ihm Aller, welche die Schärfe der Einsicht nicht scheuen.

Wienbarg's dritter Aufsatz: »Hannover und die deutschen Doctrinaire« berührt uns schmerzlich; aber wir dürfen uns nicht scheuen, über diesen Schmerz öffentlich Rede zu stehen. Es gilt hier die Aufrechthaltung einer Sache, die für das hannoversche Volk, bevor sie beseitigt wurde, noch gar keine Wahrheit war, es gilt das an sich ehrenwerthe Rechtsgefühl für einen Inhalt, den sich noch Niemand zum Bewußtsein gebracht hatte. Haben

die Sieben auf stärkere Sympathie im Lande gehofft, so fragt sich: was haben sie gethan, um den politischen Sinn des Volkes zu pflegen? Haben sie nicht darauf gerechnet, so müssen wir um so dringender fragen: wie können sie, da sie das höchste Sittlichkeitsgefühl für den politischen Eid fordern, der Meinung sein, Rechtsgefühl lasse sich ohne politischen Sinn in einem Volke anbauen und pflegen? Die Sieben haben sich verwahrt, um nicht im Schein von Revolutionairen zu stehen. Jakob Grimm unter Andern sagt, er sei zu keiner politischen Partei gehörig. Nun wohl, so wundere er sich nicht über den Mangel an politischem Rechtsgefühl im Volke. Er sagt, er sei eingenommen für alles Bestehende, beseelt von dem Wunsche, in stiller Abgeschiedenheit, zufrieden mit der Ehre, die ihm die Wissenschaft gibt, sein Leben im Dienste eines von der Liebe und Ehrfurcht seines Volkes umgebenen Herrn zuzubringen. Klingt das nicht fast wie Horazens feiges Wort: dat princeps otia! Oder wenn es nicht so klingt: wer heißt die deutsche Wissenschaft, sich die ewige Möglichkeit, die unerschütterliche Wirklichkeit eines idealen Friedenszustandes zwischen Fürsten und Volk zu erträumen? Und wie anders ist denn der Fürst von Liebe und Ehrfurcht seines Volkes mehr umgeben, als wenn sein Volk mit selbstbewußter Kraft um ihn steht, so daß er nichts Anderes ist, als die in Einer Person zusammengefaßte Nationalmacht, als die Seele des Volkes selber? So lange deutsche Wissenschaft so gemüthlich unmännlich ist, die Sicherheit der vaterländischen Zustände vorauszusetzen, statt Alles zu thun, um wie jeder Bürger für sie verantwortlich zu sein, so lange sie nur hinter dem Ofen ihr Werk fördern zu können glaubt, thut sie besser, sie ist ganz indifferent und huldigt jedem Herrscherwort, das von oben schallt. Jakob Grimm erklärt Jeden für einen Eidbrüchigen, der nicht wie er denkt. Lieber Himmel! wie hart! Von all' den Tausenden, die von der Hand in den Mund leben, verlangt die deutsche Wissenschaft ein politisches Gewissen, ohne zu bedenken, daß sie nichts gethan hat, um dies Gewissen im Volke zu wecken, oder wach zu erhalten und stark zu machen. Die Sieben wollen zu keiner politischen Partei gehören, und doch verlangen sie, daß das ganze Volk für sie und gegen den königlichen Willen Partei sein soll! Fühlt sich die deutsche Wis-

senschaft ganz als Fürstendienerin, so kann sie auch keinen constitutionellen Eid leisten. Deutsche Wissenschaft nehme sich in Acht, daß sie hinter dem bürgerlichen Wissen nicht zurückbleibt! Wenn wir darauf verzichten müssen, daß sie uns voranleuchte, so erlaube sie uns, ihr diese Warnung zu stellen. Dies unser bescheidenes Gutachten. — Wienbarg für seinen Theil beschäftigt sich in seinem Aufsatze wesentlich mit einer Charakterzeichnung Dahlmann's. Wer Dahlmann's früheres Verhalten kennt, wird in ihm immer den Ehrenmann sehen; aber man kann sich kaum des Glaubens erwehren, das Schicksal habe eine leise Ironie mit ihm getrieben, wenn man erwägt, daß dies derselbe Mann ist, der streng und ängstlich die überwiegende Macht des Volkes zu behüten suchte, keine andere Furcht kannte, als eine zu rasche Entwickelung der öffentlichen Meinung. Hierüber wird sich die deutsche Doctrin getröstet haben. Ja, wir entwickeln uns sehr langsam, gehen mit unserem Sittlichkeitsgefühl sammt und sonders noch in die Klippschule, wo nicht in die Kleinkinderbewahranstalt.

Der letzte Aufsatz Wienbarg's »über die Kunst und ihre Ausstellung«, setzt die Nöthigung keuscher, stiller Einsamkeit dem mercantilen Lärm der jetzigen Schaustellungen und Betriebsbeflissenheit scharf gegenüber. Was jedoch die Kunst an Weihe verliert — müssen wir hinzufügen — gewinnt das Publicum an Intelligenz und an Reife der Umsicht. Wienbarg wolle nicht glauben, daß das Genie in der Kunst noch seine Mysterien festhalten könne, während die Menge sich nach allen Seiten auf jedem Felde Bahn bricht, um das Exclusive sich zu eigen zu machen. Führen öffentliche Schaustellungen zur coquetten Profanation, so ist das schlimm für die Kunst, aber sie bilden den Sinn und das Urtheil der Masse heran. **Vivat mundus, pereat justitia!**

15.

Theodor Mundt.

1835.

Die deutschen Poeten machen zuviel Doctrin. Nur das Erlebte hat die Berechtigung, da zu sein, denn das Erlebte trägt sein Gericht, weil seine Freuden und Schmerzen, in sich selber. Deshalb kann ich auch jener Rahel mit Andacht zuhören, wenn sie von der Aufhebung der Ehe spricht und von der Süßigkeit der fessellosen Neigung der Geschlechter. Sie hat ihr gut Theil Schmerzen dabei; der Hülfeschrei aus wunder Brust ist mir heilig. Was eine Menschenbrust erlebt, ist ein Stück der Geschichte Gottes, d. h. seiner Offenbarung, die ja nirgends fertig ist bis an das Ende der Welt. Hat einer die Hölle erlebt: — dann küß' ich ihm zwei Mal die Hand, wenn er sein Erlebniß hinstellt. Wenn es nur erlebt, wenn es nur Product der Nothwendigkeit seiner Natur ist. Ich lasse nichts leben als das Leben, aber dies ganz, völlig und mit aller Freudigkeit. Selbst die Tugenden des alten Europa lasse ich gelten, wenn sie noch einer erlebt und in ihnen sich der Pulsschlag des warmen Blutes und die geistigen Bedingungen seines Daseins bekunden. — Ich will an Mundt's Madonna alle Doctrin vergessen. Ich meine damit die kleine Weltheilige im Kloster Ossek, das wunderbare Mädchen mit der jungfräulichen Keckheit. In dem Buche »Madonna« ist viel Weisheit, treffliche Weisheit, aber immer gepredigte Weisheit. Diese Selbstbekenntnißschrift in Form eines Reiseberichtes, obschon sie wie eine Wanderung von Menschen zu Menschen erscheint, ist eine schwimmende Insel auf der Woge der Zeitreflexionen über Gott und Welt, Geist und Fleisch, ih-

ren Widerstreit und ihre Versöhnung; aber es ist eine Insel Delos, und drinnen die Grotte, wo eine lebendige Gottheit wohnt. Freilich tragen sämmtliche Reflexionen einen eigenen Stempel an sich. Das Buch gibt Reiseberichte aus Teplitz, Prag und Wien. Die Themata sind Katholicismus, Legitimität und Wiedereinsetzung des Fleisches. Aber jeder Gedanke ist ein Erlebniß, und aus Allem erwächst uns der Lebensbaum der Zeit, die sich hier wie ein Individuum belauscht, belacht, beweint, verwundet, todtschlägt und wie ein Gott am dritten Tage wieder aufersteht. In Mundt's »Lebenswirren« hat sich blos der Autor gerettet als solcher; die Wirren blieben der Zeit, alle Parteien konnten ihre Bekenntnisse dort gefeiert finden, und aus ihrer Wiederlegung erwuchs nur für den Autor eine Einheit der Ergebnisse. In dem vorliegenden Buche hat sich die Zeit selbst erlöst aus ihren Irren, aus ihrem Dämon hat sich ihr Heiland wie ein Phönix aus der Asche gestaltet, das Christenthum hat seinen Zunder von sich geschüttelt und sieht aus dem Buche so lachend neu uns an, daß nur der blinde Pietismus weil er hier seine Verkohlung und sein branstiges Wesen wittert, die Augenbrauen mürrisch schüttelt. Daß der aller Kirchenluft enthobene, allem Moder der Satzungen entstiegene Heiland, der hier gepredigt ist, von der Welt an's Kreuz geschlagen wird, ist weiter kein neues Wunder, denn der Heiland hat keineswegs blos damals unter Pilatus gelitten, ist nicht damals blos vor Herodes geführt, nicht auf Golgatha blos an's Kreuz geschlagen. Es ist die Aufgabe des Heilandes, daß er alle Tage, so lange die Menschlichkeit eine Geschichte hat, gemartert und begraben wird, aber auch immer wieder aufersteht und wandelt. Er muß ewig wieder bluten und ewig wieder auferstehn, denn er ist von Anfang bis in alle Ewigkeit, er ist die Sehnsucht Gottes, die Welt zu umarmen, das Streben des Geistes, sich mit der Leiblichkeit zu begatten. Dieser Begattungsproceß ist die Geschichte. Die von Ewigkeit in der Idee gesetzte Harmonie hat keinen andern Verlauf als durch diese Dissonanzen hindurch, die am Ende der Tage in Glorie versöhnt sein werden.

Mundt ist bei aller Reflexion, aus der er sich seine Stoffe nimmt, ein Dichter der Reflexion, weil er seine Ansichten entweder als Selbsterkenntnisse gibt, oder sie in Gestaltungen zur

Anschauung bringt. Will er die Weltlust in ihrer Donjuanerie zeigen, so führt er uns nach Dux und zeichnet uns den Casanova, der dort seine Memoiren schrieb. Will er die das Fleisch durchdringende Herrschaft des Geistes zeigen, so führt er uns auf die Esterhazy'sche Galerie nach Wien und entwickelt uns Rembrandt's Bild: »Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld.« Hier haben wir die Feier eines neuen, reinen, freien und schönen Christenthums. Aber die Doctrin hilft dem Menschen nichts, das sei Gott geklagt! sie kommen doch immer mit Stangen und Spießen gezogen, und wollen den Geist fahen, als wenn er sich so fangen und arretiren ließe. Wenn einem bei solchen Finsternissen in der Stalllaterne seines Kopfes der Witz ausgeht, so ist's kein Wunder. Das haben die Menschen nie haben wollen, daß Christus in die Welt gekommen ist, um Fleisch zu werden, daß der Gott sich in die Materie versenkt, um sie zu durchleuchten, damit sie geheilt werde! Es ist eine alte Geschichte; viele von dem jungen Deutschland und die unglückseligen Saint-Simonisten sagen, es sei eine ganz unwahre Geschichte, was dermalen passirt sei zu Jerusalem: lieber Himmel! es ist die einzig wahre Geschichte in dem ganzen Weltlaufe, die das, was damals zu bildlicher Gestalt sich concentrirte, täglich in den Millionen Menschenseelen sich wiederholt, in denen alle Zeit ein Christuskind geboren, von den Satzungen der Welt erstickt, und oft genug begraben wird, ohne die schreckensvolle Decke des Wahnes, der ihn begrub, von seinen Gliedern abzuwerfen. — Das Kind Madonna, das sich, von der Sünde der Welt verfolgt, der Natur an die Brust wirft, und Gott dankt für die Erlösung, die in der Hingebung an ein zweites Wesen gefeiert wird, das Kind Madonna ist mit dieser Heiligung des Fleisches eine sehr reine keusche Wahrheit. — Nur soll man aus dem einzelnen Fall, der als Erlebniß seine psychologische Richtigkeit und Geltung hat, keine allgemeine Doctrin machen wollen!

1837.

Mundt's Novelle »Mutter und Tochter« gefällt sich in psychologischen Wagnissen. Sie gehört zu dem Schönsten, das er schrieb, weist aber auch die Grenzen seiner Novellistik auf. Das

Interesse derselben liegt im Geschicke von vier Menschen, deren Lebensloose sich in Haß und Liebe verschlingen. Der Zufall führt sie auf dem rheinischen Dampfschiffe gleichgültig zusammen, die Leidenschaft hält sie bald an einander gebannt. Eine russische Gräfin, deren Gatte die Theilnahme an gewaltsamem Aufruhr mit dem Tode in Sibirien büßte, reist mit ihrer Tochter. Hippolyta steht im hohen Sommer der weiblichen Natur, das Hochfahrende, das Stolzgehobene ihres Äußern entspricht dem innern Hange zur Romantik abenteuerlicher Gelüste. In Ada, der noch kindhaften Jungfrau, bestimmt sich dasselbe Element zu einer harmlosen Sehnsucht nach Freiheit. Was in der Mutter Phantastik ist, die Gewagtes will, sei's in Liebe oder in Haß, das verräth sich in der Tochter als eine fröhliche Lust, das hohe Meer des Lebens selbstständig zu befahren. Zu diesen Gestalten treten zwei männliche. In Falk sehen wir eine einfache, schlichte Erscheinung, die den deutschen Gelehrten bezeichnet und den Weltmann vermissen läßt. Hinter seiner blassen Miene brennt das stille Feuer der Sehnsucht nach einer gestorbenen Geliebten, deren Augenlicht vor dem seinigen noch nicht erlosch, deren Athemzug in den Stunden ruhiger Einkehr in sich selbst ihn noch umweht. Dann wird die Todte um ihn lebendig, und er verkehrt mit ihr, als gehöre sie noch zu seinem augenscheinlichen Leben. Durch einen Zufall hört Ada, wie er einem Freunde seine Gefühle hierüber mittheilt, und faßt für sich daraus die Ahnung von der Allgewalt der Liebe, die auf diese Weise ihre erste mährchenhafte Existenz in der jungen Seele gewinnt. Zu den beiden Frauen trat jedoch schon ein anderes männliches Wesen, Cimaletti mit Namen, der strengste Gegensatz zu Falk. Dieser Sultan der menschlichen Gefühlswelt, wie man ihn nennen muß, ist eine vortrefflich gezeichnete Figur; die Poesie hat hier in das Gewühl des Menschenlebens einen ganz eigenthümlichen Griff gethan, sie hatte bisher die Natur des Mannes noch nicht von dieser Seite aufgedeckt. Mundt personificirt in diesem Cimaletti den männlichen Egoismus, der das Leben nur als seine Beute nimmt, um darin zu schwelgen. Alle Blüthen der Cultur hat er sich gepflückt, alle Höhen des Gefühls und Gedankens, alle Weiten des Lebens überschritten und durchmessen, in die verborgensten Bergschachtadern des menschlichen Gemüths ist er

hinabgestiegen, und von Schätzen, die er hier rechtmäßig erworben oder eigenmächtig geraubt, hängt ihm gleich viel Gold und gleich viel Schlacke an seiner verderbenschwangern Seele. Auf der Ottomane seiner Lebensgenüsse liegt er wie ein sybaritischer König, dem der Moment mit allen seinen schwelgerischen Freuden gehorcht. Die einfache, spärliche Gestalt seines Freundes Falk, der an ein traumhaftes Wesen sein Leben geknüpft fühlt, macht einen sehr entschiedenen Gegensatz zu Cimaletti. Während Falk erst nach einer Wirklichkeit sucht, in der er Fuß fassen könne, hat Cimaletti, ein glühender Sohn des Südens, schon alle Nüancen menschlicher Zustände durchstürmt; für Himmel und Hölle gleich reif, haftet seine nimmersatte Lebensgier am neuen Augenblick, den ihm der Zufall oder das Geschick bietet. Er hat ein gescheitertes Leben hinter sich, aber ein zweckloses erträgt er nicht, die Mittel seines Geistes sind zu ungeheuer. Die russische Gräfin sucht, wie er weiß, einen Hofmeister für die fertige Geistesbildung der Tochter. Cimaletti, in allen Verhältnissen bürgerlicher Zustände gewiegt, erbietet sich zum Erzieher. Die dreiste Sicherheit, womit das Anerbieten geschieht, schreckt die Dame zurück, allein Cimaletti weiß bald die romantische Laune Hippolyta's zu benutzen; sie ist träumerisch, das reizt ihn, hier eine Seele zu erobern, und er stiehlt sich bald in ihre geheimsten Gefühle. Er liebt sie, wenn es Liebe genannt wird, was der eroberungsdürstende Sultan für die stolze Königstochter, die ihn noch verachtet, fühlt. In vielfacher Gestalt erscheint er ihr unvermuthet wieder, Talente eines ritterlichen Geistes entfaltend, die das Gemüth des Weibes bestechen und verwirren. Seine Chamäleonsnatur hat plötzlich Alles von sich ausgeschieden, was nicht harmonirt mit der Gräfin; er schwärmt wie sie, denkt vom Leben wie sie, und in die Lüge spielt er sich so tief hinein, daß sie ihm zur Wahrheit wird; eine Wahrheit, die immer in ihm wechselt, die er bald für ein neues Phantom, für eine Maske vertauschen wird. Endlich kommt das Geschick seinem Talente der Herzenseroberung zu Hülfe. — Mit dem Freunde stand er schon in frühern Jahren in enger Berührung. Falk kannte ihn als Theilnehmer der schweizerischen Demagogie; er verlor ihn dann schnell aus den Augen, gleichzeitig auch einen Verwandten, dessen verschollenes

Dasein auf ein Räthsel deutet, das ihm Cimaletti jetzt lösen soll. Dieser Verwandte war mit großen Geldsummen entwichen; durch Vorlegung einiger Papiere weist nun Cimaletti dessen Entweichen nach Amerika auf. Falk, die einfache Schweizernatur, ist vor der Hand befriedigt. Aber jener Verwandte war ein Verräther an dem geheimen Bunde der Empörer. In stürmischer Nacht, an dem dunklen Ufer des Rheins, ermorden ihn die Bündner, und indem sie seine Leiche, eisern eingesargt, dem verschwiegenen Elemente überliefern, glauben sie ihr Geheimniß geborgen. Diese Scene hat Hippolyta belauscht, das blutige Traumbild hat sie erschreckt, aber dem Reiz am Geheimnißvollen widersteht sie nicht. Cimaletti gewinnt sie, weil jetzt ein Mysterium über seinem Leben liegt, und was der dämonische Mensch im frevelhaften Leichtsinn als eine Wette aufgestellt, dies Weib sei in kurzer Zeit sein eigen, geht nun mit rascher Hast in Erfüllung. Die Schauer jener blutigen Nacht werfen ihn auf's Krankenlager. Hippolyta, schon wie die Taube gefangen, die der Hauch eines verderblichen Wesens in ihrem Fluge hemmt, ist willenlos besiegt. Cimaletti kämpft mit den Qualen des Todes: da drängt sich, was noch von Herrscherlust des Lebens in ihm übrig ist, in den einen Wunsch zusammen, sie möge ihm auf der Grenze des Daseins noch ihre Hand ehelich geloben. Er ist kein Atheist, vielmehr Katholik, auch in den Schauern des religiösen Gefühls hat er mit Lust geschwelgt, und nun er im goldenen Schimmer ihrer Gegenliebe sterben soll, gelüstet es ihn nach den Sacramenten der Kirche; nur so, mit der stolzen Gewißheit, eine Seele noch erobert zu haben im Moment des Überganges, will er und kann er sterben. Der Gewalt seines Dämons erlag Hippolyta's Herz, dem Wunsche des Leidenden, über den schon der Engel des Todes sein Panier schwingt, weicht jede andere Rücksicht, und ein Priester segnet ihren Bund ein. Aber dies Gefühl seines Gelingens schnellt die Kräfte des Kranken wieder auf; er ist plötzlich genesen. Er stellt es der Gräfin frei, ihn von sich zu stoßen; aber er weiß, daß ein Weib, wo sie einmal liebt, alles Widerstandes gebricht. So hat er schnell einen Gipfel des Lebens erstiegen. Ada aber bekreuzt sich vor ihm, Falk weicht vor dem Schauspieler erbebend zurück. Die Unschuld der Mädchenseele erschrickt vor dem Ungeheuer in seiner

Natur, der berechnende Verstand schüttelt den Kopf und hält Alles für frevelhaftes Spiel. Diese merkwürdige Katastrophe ist mit einem seltenen Glanze der Phantasie und mit der beredtsamsten Wahrheit geschildert.

Bis zu diesem Puncte schenken wir der Production unsern völligen Glauben, bis dahin beherrscht sie uns durchweg, später erwachen Bedenklichkeiten über die Wahrheit der Erfindung. Es kommt hier freilich darauf an, wie weit der Glaube an die Wunder der Gemüthswelt beim Leser reicht, und Mundt's Poesie stützt sich sehr stark auf diesen Glauben. Der Wechsel der Gemüthszustände ist immer der Stoff seiner Dichtung; in dieser Musik der Gefühle, die losgebunden bald als Sturm, bald als leiser West durch die Aeolsharfe der menschlichen Seele fährt, hat seine Muse ihr Gebiet; wie sich die Seele in sich selbst verwandelt, ist sein Thema, und auf den Wogen dieses Gebiets schwebt träumerisch bis in's Mährchenhafte hinein sein Phönix Phantasie. Aber Mundt's Novellistik faßt nicht festen Fuß auf dem Boden einer irgendwo heimischen Wirklichkeit, sie spielt, zumal wo sich die zart oder keck gesponnenen Fäden lösen, meist in's Gebiet des Mährchens über; an der ganzen Reihe seiner dichterischen Productionen: »das Duett,« »der Basilisk,« »Madelon,« die »Geschichte der Maria,« läßt sich das nachweisen. Mundt's Novellistik entbehrt jenes Vorzugs des französischen Romans, dessen Speculation sich wie vom Parquet des Salons verläuft, trotzdem sich in der Stellung der Personen zu einander die keckste Wendung menschlicher Gemüthszustände zur Offenbarung bringt. Mundt's Novelle ist wesentlich Seelengemälde, sie gibt die Dialektik der Gefühlswelt in dem ganzen Zauberreiche der Möglichkeiten. Er hat auch stoffliche Erfindung, allein er phantasirt doch noch lieber über eine Situation, als er sie erfindet und schildert, macht lieber eine Variation auf das Thema, als daß er das Thema selbst wirken läßt. Cimaletti ist vom Dichter fertig hingestellt, allein Ada's Wesen will nicht in eine wirkliche Gestalt eingehen, ihre schwankende Natur wirft sich zu leicht über die Grenze der Möglichkeit hinaus. Ada, dies Mädchen auf der Schwelle von Kind und Jungfrau, ist eine von Mundt's Lieblingsfiguren, und bei solchen macht die Phantasie des Poeten häufig die stärksten Zumuthungen, unter der Be-

haglichkeit der Ausmalerei entgeht ihm die besonnene Sorgsamkeit des Motivirens. Ich verkenne nicht die Schönheit dieses Elements, in dem diese kindhafte Jungfräulichkeit sich bewegt, ich sehe es nur nicht zur Person geworden. Ada's Stellung zu Cimaletti wird unwahr, indem ihre gesunde Natur vor dem Dämonischen in ihm nicht mehr erbebt, und sie im Stande ist, mit ihm in die Welt hinaus zu flüchten. Auch hebt sich ihre Harmlosigkeit zu sehr auf, indem sie zu viel von sich weiß, zu sehr ihre Gefühle reflectirend bespiegelt. Diese Bespiegelung des eigenen Naturells, die mehreren Novellenfiguren Mundt's eigen, ist störend genug. Wo ein unbewußt Kindhaftes sich offenbart, da erscheint ein Göttliches in reinster, noch ungetrübter Färbung; wo sich aber dies als seiner selbst zu klar bewußt hinstellt, da tritt ein Wirrwarr ein, in den Ada geräth. Der begebenheitliche Verlauf ist nämlich dieser: Cimaletti erscheint an Hippolyta's Seite in der Heimath der gräflichen Familie, wo er einen neuen Boden für sich findet. Aber er verliert plötzlich Hippolyta's Liebe. Sie wagte, ihn an die blutige Nachtscene am Rhein zu erinnern, sie gesteht ihm, sie sei Zeuge gewesen. Da webt er eine täuschende Lüge, die ihn aber doch entlarvt. Mit der Larve fällt auch die Schminke seines chevaleresken Wesens von ihm, und er bietet dem Weibe, das um sein Geheimniß fleht, schnöden Hohn. Hippolyta's Liebe wandelt sich rasch in blutdürstigen Haß, sie beschließt, sich von dem Elenden, der ihren Stolz gebeugt, zu befreien. Das Gift, das sie ihm bereiten will, fällt in Ada's Hände, und im Erbeben über das frevelhafte Rachegelüst der Mutter rettet sie den ihr bisher verhaßten Cimaletti. Dieser hatte auch schon um Ada seine magnetischen Kreise beschrieben, in die sie nun tritt. Mitten aus seiner verlorenen Seele mehrt sich die Sehnsucht nach einem reinen Dasein; an Ada's Seite, in der Nähe dieser klugen Unschuld eines weiblichen Gemüthes, hofft er auf eine Wiedergeburt seines innern Lebens, und als sie ihn fliehen heißt vor den Nachstellungen der Mutter, gewinnt er sie halb, halb regt sich in ihr selbst die Lust nach der Freiheit in weiter Welt. Dies ist der Punct der starken Zumuthung in diesem Mädchencharakter. Genug, sie fliehen und betreten bald wieder den alten Schauplatz am Rhein. Hier erscheint Falk von neuem. Der

stille Mensch hat seine Bestimmung im Leben gefunden: er ist — geheimer Polizeiagent, und Cimaletti, sein Gefangener, wird als ganz gemeiner Betrüger von ihm entlarvt. — Was uns ein Talent schien, mit dem der Verfasser uns schwärmen ließ, wird also als Verbrecher erfunden, und die verständige Unschuld als Spion. Wir staunen jetzt, daß wir für beide fühlten, und sind unwillig, daß uns der Poet durch die Wahrheit seiner Darstellung überzeugen wollte. Statt eines Trauerspiels erhalten wir plötzlich eine ironische Satyre auf den Zeitgeist, der sich in die Wahrheit hineinlügt. Selbst die Poesie von heute, wie diese Novelle beweist, gefällt sich darin, uns in unseren besten Empfindungen und Erwartungen zu täuschen. Um der poetischen Gerechtigkeit willen mußte man wenigstens verlangen, daß Cimaletti's erstes Wollen und Streben ein aufrichtiges für ihn selber war. Er stand dann als Opfer einer großen Verirrung da. An dem Glauben an Weltverbesserung konnten seine großartigen Talente erst scheitern, und ihn dann an die Welt des Scheines und der Lüge überliefern. Es empört und überzeugt nicht, daß große Mittel an erbärmlich kleinen Zwecken zu Schanden werden. Ich erinnere an Bulwer's Eugen Aram.

1838.

Auch Mundt hat über Görres geschrieben, im »Freihafen.« Gutzkow gab die Satyre auf Görres. Er zeichnete mit scharfem Griffel die Caricatur des Phänomens. Laube machte einen kleinen Aufruf an's Volk. Mundt's schmiegsamer Geist versetzt sich in die Gemüthsstimmungen der Zeit und sucht aus ihrem Schooße dies Ereigniß eines merkwürdigen Anachronismus zu erklären. Seine Abhandlung ist die am wenigsten populäre. Sie ist nur jener Bildung zugänglich, die sich über die confessionellen Beschränkungen hinweggehoben fühlt, weder eine rein protestantische, noch eine rein katholische Weltanschauung gelten läßt und erst nach Abwerfung der sperrenden Einseitigkeiten eine Perspective für die Zukunft findet. —

Sobald die Stimme des persönlichen Selbstbewußtseins laut wurde, das Individuum in der Opposition gegen alte Satzung sich frei zu machen begann, mußte der mittelalterliche Katholi-

cismus sich an seiner Wurzel erschüttert fühlen, gleichviel ob die Gewalt dieser bewegenden Kraft zu einer Reform des Glaubens oder zu einem Umsturz des staatlichen Lebens ausschlug. Auch innerhalb der katholischen Welt mußte sich die Bildung für erlöst halten. Nahm nun gar ein protestantischer Staat die katholische Kirche in seinen Verband, so konnte das Bestehen mittelalterlicher Satzung nicht viel mehr als ein bloßes Fristen, Zulassen und Hinhalten sein, womit beiden Theilen ein Genüge geschah. Nur dem aufgestachelten Fanatismus, der sich in der Blüthe seiner Jahre reichlich mit Revolutionsgedanken nährte, war es möglich, die veraltete hierarchische Anmaßung rednerisch zur Sprache zu bringen. Es ist in Görres viel Coulissengepränge und zwischendurch lugt und lächelt der Alte mit diabolischem Gelüst. Weder dem Katholicismus, noch dem Protestantismus kommt es in den Sinn, ein ausschließliches Leben zu führen. Beide religiöse Entwickelungen fühlen sich in ihrem Inhalt und in ihren Formen erschöpft. Die Bildung auf beiden Theilen empfindet das. Die Hauptinteressen des Zeitalters liegen in der Heranbildung des echt Menschlichen inmitten des bürgerlich gesellschaftlichen Lebens. Das Christenthum möchte gar gern aus der Kirche heraustreten und Welt werden. Der Staat ist wichtiger als die Kirche geworden, denn das Kirchliche gibt der Geist der Zeit an die Bildung und die Persönlichkeit preis. Wäre noch zündbarer Stoff zu religiösen Conflicten vorhanden, was man nach der fanatischen Sprache des alten Görres muthmaßen könnte, dann freilich thäte es doppelt noth für den Staat, den Gesichtspunct des Zeitalters auf ein anderes Feld zu rücken, auf ein Feld, wo es sich um das leibliche Wohl der Gesellschaft, um die drängenden Bedürfnisse einer gesunden Wirklichkeit handelt. In religiösen Zerwürfnissen liegt für den Staat die größte Gefahr, denn aus ihnen erwachsen die Furien der Leidenschaft. Gelingt es dem Staate, das Interesse an der bürgerlichen Wohlfahrt lebendiger zu machen, so setzt er sich weit mehr, als es je die Kirche vermochte, mit dem Volksbewußtsein in den besten Rapport. Auch der Pietismus, wie jede Ausartung, greift nur dann staats- und lebensgefährlich um sich, wenn die Gemüther eben nicht vollauf erfüllt sind mit wesentlichen Interessen. Man ist nur krank, — wenn man nicht gesund sein kann.

Mundt's »Komödie der Neigungen« ist ein seltsames Product! Daß dies Drama im Repertoir der Bühne keinen Platz fände, wäre zu verschmerzen, wenn es um seines dramatischen Werthes willen von den Bretern ausgeschlossen bliebe, allein sein durchaus novellistisches Interesse macht hier alle dramatische Haltung unmöglich. Man kennt an Mundt den Hang zu psychologischen Experimenten, die er mit seinen Novellenfiguren anstellt; er bringt dadurch das Mährchen mitten in die blanke Wirklichkeit der socialen Gegenwart. Mährchenhaft ist allerdings alles Seelenleben, aber der Poet hat es zu deuten, und wo nicht zu deuten, doch so zur Erscheinung zu bringen, daß wir es glaublich finden. In diesem Gebiet der Wunder des innern Lebens hat Mundt so viel Erfindungsgabe, daß wir über seine Einfälle staunen, in diesen Geheimnissen der Neigung, diesem Suchen und Fliehen der Lebenstöne, hat er recht eigentlich sein Feld. Auch ist uns kein Wagniß zu keck, keine Eingebung zu verwegen, sobald nur die Brücke von innen nach außen gefunden ist, das Mährchen als Erscheinung in der Wirklichkeit gültig wird. Da liegt's; die zarteste, tiefsinnigste Intention kann wie eine Seele, die keinen Körper hat, herumirren und wirkungslos bleiben, weil sie keine Wirklichkeit findet. Inzwischen verträgt die Novelle noch viel. Aber im Drama rächt sich jede gewaltsame Zumuthung, oder sie müßte denn mit Shakspeare'scher Eroberungskraft uns bewältigen. Mundt hat das langgesponnene psychologische Gewebe einer Liebesgeschichte dramatisiren, einen spinnenfeinen Roman voll Herzensintriguen in Scene setzen wollen. Die räthselhafte Treulosigkeit des Herzens, der Widerspruch im Blühen und Verwelken der Gefühle, diese ganz innere Boudoirgeschichte der Menschenseele wird hier aus der Novelle in's Drama übersetzt. Wir müssen den Versuch durchaus verfehlt nennen. Deutsche Dramen leiden sonst an der Lyrik, hier leidet ein Drama an dem ganz novellenhaften Charakter der Intrigue, ja hebt sich mit allen seinen Wirkungen auf. Wer diesen Hauptfehler durchschaut, erklärt sich auch alle übrigen einzelnen. Der Zufall will hier im Drama hundertfältig tyrannisiren, und er ist schon in der Novelle fraglich, obschon Tieck ihn dort einbürgern wollte. Auch der träge Fluß der Diction im Mundt'schen Drama rührt davon her, daß sich

das Thema sträubt, sich dramatisch zu entfädeln. Und der schlaffe Geist der Indifferenz, der sich hier dieser modernen Reflexions-menschen bemächtigt, steht zum Charakter des Dramas in einem so schreienden Contrast, als hätte Mundt das dramatische Element parodiren wollen. Daß sich im Einzelnen viel schöne, originelle Gedanken zu Tage fördern, läßt sich von einem Product von Mundt wohl erwarten; er thäte wohl, die ihm eigenthümliche Gestalt der Coraly in einer Novelle zu entwickeln, wo sie lediglich zu ihrem Rechte kommt.

Mundt hat sich im dritten Bande seiner Spaziergänge und Weltfahrten neue Triumphe bereitet. Diese Triumphe gesteh' ich ihm zu, soweit sie Persönlichkeiten der Zeit betreffen; er will aber auch die Ideen der Zeit an seinen Wagen spannen, und hier müssen wir ein Veto erheben. Ich meine Lamennais. Diese Persönlichkeit mag Mundt mit dem hellen Glanze seiner Waffen bezwungen, ihre vergeblichen Bemühungen, den Papst als eine Vernunft der Gesammtheit zu construiren, alle ihre Widersprüche mit Witz und Scharfsinn in sich aufgelöst haben, allein das Element, in welchem sich diese Person getragen fühlt, reicht weiter, und ist in Lamennais nicht ausgelebt. Hier erreicht die lächelnde Anmuth, mit welcher Mundt gegen Lamennais zu Felde zieht, ihre Grenze; sie müßte einen geschichtlichen Standpunct einnehmen, um sich nicht zu verirren. Mundt hat sich von Lamennais' Persönlichkeit gegen seine Ideenkreise einnehmen lassen, und sein allerdings glänzend geschriebener Artikel ist doch nur ein gesellschaftliches Herumdebattiren. Wir können Alles unterschreiben, was er zur Widerlegung der katholischen Demokratie beibringt, soweit diese sich in Lamennais mit vergeblichen Versuchen zu entwickeln anhob; die unberechenbare Bedeutsamkeit dieser Erscheinung für die katholische Welt läßt sich nur auf einem andern Standpuncte würdigen, von dem aus die Sache der Völkerbefreiung in ihrem furchtbaren Ernste erscheint. In Lamennais wird, trotz allen falschen Versuchen des rednerischen Priesters, sich in der Welt der Freiheit mit seiner Altgläubigkeit zu orientiren, die hungernde Armuth geistig emancipirt, und dieser Krieg der Armuth mit dem Reichthum, vielleicht der einzige, den die moderne Menschheit im Ganzen und Großen noch zu führen hat, ist mit den Irrthümern eines ein-

zelnen Wortführers nicht erledigt. Der Humor hat das Recht, die Persönlichkeit vor der Idee, die sie vertreten will, in ihrer Unzulänglichkeit zu portraitiren, aber mich dünkt, in Mundt's Darstellung habe der Humor die Brücke zum geschichtlichen Überblick, wo der ganze Ernst über die Zukunft der heranrückenden Geschlechter uns überwältigen muß, nicht gefunden. Es ist dies ein Thema, das sich auch hier nicht erledigen läßt; als bezeichnend für Mundt's Auffassung deute ich nur noch an, daß der sittliche Spartanismus und die reine Hoheit eines christlichen Radicalismus, der in den Paroles sich neben fanatischer Rhetorik Bahn bricht, ihn wenig ergriffen hat. Auf ähnliche Weise, wie Mundt mit Lamennais umspringt, ließe sich auch mit Börne fertig werden, mit der Person Börne, aber ein solcher gordischer Knoten in dem Gestrick der modernen Culturentwickelung wäre damit weder gelöst noch zerhauen.

1839.

Man sollte die Köpfe der Autoren nicht unter Einen Hut, sondern unter zwei Rubriken bringen. Diese Rubriken nehm' ich, ohne Beleidigung gegen die Schriftstellerwelt, mit Erlaubniß des Anstandes, aus dem Naturreiche. Ich will damit keinen Anstoß erregen, die Autoren mit Geschöpfen parallel stellen, die vermöge ihrer Werkzeuge als anstößige bekannt sind, — kurz, ich theile das gesammte Geschlecht der Schriftsteller in Schmetterlinge und Raupen. Heine z. B. ist Schmetterling, Börne ist Raupe. Auf Seiten jener sind alle die Seelenkräfte, vor denen sich die Welt als Farbenspiel gestaltet; auf Seiten dieser jene nagende Spürkraft des Geistes, die nicht eher ruht, bis vom Dinge nur das Geripfe übrig ist. Dort die treulos flatternde Phantasie, hier der bohrende Verstand, der in den Boden scharrt, um der Sache getreulichst auf den Grund zu gehen, — »und froh ist, wenn er Regenwürmer findet.« Auf jener Seite stehen die Regenbogenstrahlen der Liebe und Alles, was Rausch der Empfindung ist, Illusion und Fatamorganatraum. Auf dieser Seite steht der Mann im grauen Rock, der Lebenswächter Verstand, mit seinem Drang nach ungeschminkter Wahrheit. Dort wohnt der Genuß, hier der Begriff, und in

diese beiden Functionen zerfällt die ganze Welt des Daseins, in die große Welt des Genießens und in die große Arbeit des Begreifens, die ganze Welt des Daseins ist Schmetterling oder Raupe. Freilich genießt auch die Raupe, wenn sie das Blatt begreift, ihr Genießen ist aber ein Verzehren, ein Entblättern des Blattes, ein Vernichten bis auf's Geäder. Den echten Genuß kennt nur der flatternde Schmetterling, jenen Genuß, dem sich unter Kosen und Küssen der Duft, der Honig, die Seele der Blume erschließt und gibt.

Was dies alles soll? — Eine Einleitung bilden zur Kenntnißnahme jedes Autors, eine Hindeutung geben auf das, was die Kritik soll, da das überkritische Deutschland anfängt, nicht mehr zu wissen was Kritik ist. Sie soll die Natur des Autors erklären. Loben und tadeln ist sehr trüglich objectiv, die echte Kritik deutet. Aus dem Naturell des Autors, hat man es erkannt, springen von selbst seine Fehler und seine Tugenden hervor. Ich wollte, mir stände ein Psychometer zu Gebote, dann wollt' ich jeden Autor vor's Bret führen und nach dem Wärmegrad seines Blutes, nach der Mischung seiner temperamentalen Eigenschaften würde sich sein Schriftstellerwerth ergeben. Ob Schmetterling, ob Raupe, ob von beider Art und in welcher Mischung, das würde dann ebenfalls der kritische Seelenmesser nach der physischen Naturbestimmtheit nachweisen. Die Sanguiniker gehören zur ersten Gattung, die Phlegmatiker zur zweiten, die beiden andern Temperamente greifen nach beiden Functionen hinüber.

Mundt's literarisches Temperament ist wesentlich sanguinisch, in ihm ist die Schmetterlingsnatur vorherrschend. Die Phantasie geht mit ihm auf Reisen, sie bedarf des bunten Wechsels in der Erscheinungswelt, ihr wird die Heimath bald eng und farblos. So lange es noch ferne Menschen gibt, wird die Phantasie nicht fertig mit dem Gewebe ihres Glaubens, fern von uns, dort in jenen, da in diesen Thälern, hinter den Bergen, über's Meer sei reines Menschenglück, gesunde kräftige Einfalt, absolutes Wohlsein möglich. Wie es nun freilich keine absoluten Temperamente gibt, so findet sich, zumal heutzutage, auch keine Function des Menschengeistes unvermischt für sich, die Phantasie von heute wird den Verstand nicht los; geht sie auf Reisen,

so sitzt er hinten auf, will sie schwärmen, so schilt er dazwischen, will sie singen, so lärmt er, beten, so gähnt er, will sie den langgesuchten Fund von idyllischem Frieden und stillem Glück aufzeigen, so debattirt er scharfzüngig, verdirbt ihr Alles, beweist das Gegentheil. Diese wilde Ehe gleichsam führen Phantasie und Verstand in den Mundt'schen Reiseberichten. Der dritte Band bringt uns von Heidelberg aus, durch Freiburg im Breisgau, eine Fahrt durch die Schweiz nach Südfrankreich. Zürich, Luzern, Bern, das Uechtland, Genf sind dort die Stationen; hier sind es Gemälde von Lyon und Avignon, die uns beschäftigen. An persönlichen Gestalten tritt uns noch auf deutschem Boden Edgar Quinet entgegen, über dessen Stellung zu deutscher Kunst und Wissenschaft wir ausführlich hören. In Freiburg verkehren wir mit Rotteck und Welcker; nur fehlt uns die Stellung dieser Figuren in der Kammer. Eine einzige Debatte, wie sie neulich mit dem Minister von Blittersdorf hervortrat, zeichnet uns mit dramatischer Entschiedenheit weit genauer die Persönlichkeiten, als die umfassendste Erörterung ihres Zusammenhanges mit den Zeitideen. Das ist überhaupt eine Eigenheit Mundt's, wenn er Personen und Charaktere schildert. Er liefert weniger Portraits von ihnen, als eine Abhandlung über ihr Denken, Fühlen und Sein, woran er denn gern den ganzen Ideenstoff der Zeitgeschichte anknüpft, damit sich an jeder Einzelnheit der ganze Mensch dieses Jahrhunderts zum Bewußtsein bringe. Unter Portrait verstehe ich nicht Zeichnung des äußern Formschnittes, sondern die in Scene tretende Seele der Person. Das Ziel für beide Arten der Berichterstattung mag dasselbe sein, aber der Weg, den sie einschlagen, ist ein verschiedener, und die geistvollste Reflexion, die Himmel und Erde umspannt, und das feinste Bewußtsein über unser Jahrhundert verräth, erreicht nur selten so rasch die Wirkung, die eine praktisch in Scene gesetzte Figur ohne dies große Aufgebot an Raisonnement ganz sicher trifft. Mundt gibt seine Reiseberichte als Tagebuchsblätter; allein seine Darstellungen sind mehr. In diesen nachträglich und mit der ganzen behaglichen Ruhe des sorgfältigen Überblicks geschriebenen Berichten über das politische Volksleben in der Schweiz, über die merkwürdige Volksversammlung in Langenthal und den schweizerischen Nationalverein, in wel-

chem Troxler seinen Begriff von Volkssouverainetät zu verkörpern strebt, die Erzählung von Troxler's Lebensschicksalen, die Schilderung der Bernerinnen und die geistvollen Reflexionen über Julie Bondelie und ihren Verkehr mit Wieland und Rousseau, die Berichte über den Jesuitismus im freiburger Canton, alles dies sind Abhandlungen, in denen sich zugleich an einzelnen Erscheinungen und Ereignissen des Verfassers gesammte Lebensanschauung umfassend an den Tag stellt. Besonders für Kenntnißnahme der Zustände unserer Zeit ist die Schilderung Lyons, jener Stadt, wo sich der Legitimismus und die Republik dicht neben einander festgesetzt haben, um uns auf kleinem bewegten Boden ein Bild des unaufgelösten Widerspruchs unsers Jahrhunderts abzugrenzen. In diesen Darstellungen ist der Reichthum von Ideenstoff so groß, daß die Feder des Publicisten vollauf zu thun hat, der Pinsel des Genremalers kaum seine Beschäftigung beginnen kann. Dieser beschränkt sich deshalb auf die kleinen Züge, die der Zufall und die Reiseaventüre herbeiführt. Beschäftigt uns dort die Summe der Wahrheiten, die unser Jahrhundert herangeschleppt hat, so erfreut uns hier die Liebenswürdigkeit des Autors, der sich auch von dem trübsten Resultate über den Lauf der Zeit durch eine unerschöpfliche heitere Kraft der Phantasie rasch erholt, und auf kleiner Scholle eine Menschenfreude findet, die im Ganzen und Großen ein finsterer Dämon dem Geschlechte noch auf lange Zeit hin entziehen zu wollen scheint. In solchen Momenten der Darstellung taucht der Schmetterling auf, und die Raupe läßt nach mit dem Fraß des Nachdenkens.

Was Mundt's politische Reflexionen anbelangt, so müßte ich mich erst darüber verdeutlichen, was ich vom Publicisten verlange. Es ist vielleicht noch nicht an der Zeit, hierüber klar zu werden. Nur ein Punct sei angedeutet. Es ist ein großer Unterschied, ob ein Autor ein politischer Charakter oder ob er eine politische Intelligenz ist. Mundt ist blos eine letztere. Nicht als wollt' ich behaupten, er sei als Mensch in politischen Dingen charakterlos, ich rede von dem, was sich in seinen Schriften kund macht. Hier balancirt er die Gegensätze unseres Lebens auf einer fast kitzlichen Spitze der Betrachtung, alle

Extreme, die Begriffe des Absolutismus wie der Volkssouverainetät, lösen sich vor seinen Blicken ruhig ab, und was übrig bleibt, jener Geist der Humanität, der, kraft seiner guten Einsicht, dem Geschlechte über Alles hinweghelfen möchte, ist freilich eben so wenig als das Wesen des reinen Christenthums im Stande, Welten zu schaffen oder bei Seite zu räumen. Dieser Geist der Humanität ist, wie es die Bibel verlangt, zu gleicher Zeit schlangenklug und taubenunschuldig, aber ohne schaffende Kraft in den Dingen dieser Welt. Ich sage, an politischer Intelligenz gewinnt das Zeitalter von diesen Darstellungen, aber die Gesinnung verfestet sich nicht darin zum Charakter. Wo freilich in Deutschland bilden sich politische Charaktere? — »Es bildet ein Talent sich in der Stille,« — und der Charakter in der Öffentlichkeit. Die deutsche Öffentlichkeit ist auf die Sitzungen unserer deutschen Kammern beschränkt; und hier im Kleinen beginnen sich wahrhaft deutsche Charaktere zu entwickeln. Aber die Literatur in Kunst und Wissenschaft, die Bildung der Salons und die Diplomatie der Cabinette liefern uns weit mehr Talente und Intelligenzen, als sich dort Charaktere heranbilden. Metternich's Cabinett ist noch immer mächtiger, als die kleindeutschen Kammern. Die Literatur wird erst, wenn sie Preßfreiheit hat, ehrliche Charaktere in's Feld stellen. Was sie an Talenten liefert, kann nur Mittel zum Zweck, nicht Zweck sein.

1841.

Es gibt Menschen und Autoren, die sich sehr streng um ihr Centrum drehen. Sie behandeln lediglich den täglichen, den ersten drängenden Nothbedarf der Seele. Ihre Lebensfragen sind Pulse des klopfenden Herzens. Wissen sie den Schlagtact der Welt, so kümmert sie nicht weiter der vielverstrickte Organismus, sie laufen Gefahr, daß ihnen die Peripherien des Lebens entzogen bleiben, daß ihre Strenge eine Kargheit wird, die vor dem reichen Inhalt der Welt verschrumpft. — Zu solchen Naturen gehört unter neueren Autoren Wienbarg. Mundt ist sein gerades Gegenstück. Er lebt gern in den Peripherien, schweift gern ab in weite, dem Mittelpunct unseres Daseins entrückte Regionen, hat hundert Einfälle, die der Humor um sich streut, und gefällt sich in der Centrifugalkraft seiner Lebensgeister. Auch

sein Styl macht zu Wienbarg's Schreibart den bestimmtesten Gegensatz. Mundt ist oft außer sich, wo Wienbarg sich in sich selbst verkriecht. Wo dieser am Mark zehrt, ist jener vollauf mit dem lebendigen Fleisch beschäftigt, phantasirt und ergeht sich elegisch, wo sein Antipode Epigramme macht. Mundt ist ein südlicher Mensch, Wienbarg ein Norde. Die Kraft zur Vegetation ist bei jenem vorherrschend; die schwellende Üppigkeit seiner an Nüancen und Wendungen erfindungsreichen Sprache ist unerschöpflich. Zu diesem Virtuosen im Ausdruck zu sagen: Faſſ' Deinen Periodenbau straffer zusammen und schürze Dein Kleid, damit Dein reicher Faltenwurf nicht schleppt! — hieße seiner Eigenthümlichkeit Einhalt gebieten. Oft luxurirt sein Ausdruck, nicht an Überkraft, sondern an Übersaft. Diese Üppigkeit, in der sich seine vollbusige Phantasie gefällt, geht selbst in seine Büchertitel über; »Weltfahrten,« »Völkerschau auf Reisen« klingt Vielen zu mundvoll.

In seiner »Völkerschau auf Reisen« finden wir Mundt's Aufenthalt in Südfrankreich. Er schildert Nismes, namentlich das dortige Amphitheater, das Institut der barmherzigen Schwestern und ein kleinbürgerliches Familiendiner, das er im Landhäuschen eines Provinzialfranzosen erlebte. Die Reise nach Montpellier bringt uns noch näher auf Interessen des Provinziallebens; Marseille und Toulon mit seinen Galeeren sind dann die größeren Puncte, wo uns das warme Leben der Mundt'schen Darstellung erfreut. Hin und wieder zerstreut sich sein Sinn zu gemüthlicher Spielerei, oder läuft in der Fremde zu sehr absichtlich den Puncten und Situationen nach, wo er sich zum Phantasiren über sein Thema förmlich anschickt. Dies sind gleichsam die beiden Arten von Luxus, die seine Darstellung treibt. Der Artikel: »Suchen nach dem Meere« ist eben gesucht und gibt beiderseits davon Proben. Dann und wann zerlöst sich bei Mundt die Kraft des Denkens ganz und gar im Behagen der Empfindung. Was in dem Abschnitt über Naturvölker gesagt wird über den Mangel an Traum- und Mythenleben in unserer Gegenwart, das gehört unter Anderm zu dieser müßigen Schwelgerei des Empfindens. Seine Darstellung gibt sich an geniale Momente hin, und opfert diesen alle Kraft und allen Reichthum des Gemüthes. Mundt offenbart, wie nicht leicht

ein anderer Autor, eine vorherrschende Charakterseite unseres Zeitalters, die man sich ungern eingesteht, weil zu diesem Eingeständniß sehr viel ruhiger Überblick gehört. Es ist dies der Sybaritismus des Geistes, der in der Welterkenntniß einen leidenschaftlichen Genuß findet. Wo das Zeitalter an einem Autor etwas verpönen will, da ertappt es eigentlich nur sich selbst auf einer vorherrschenden Richtung seines eigenen Wesens. Und mich dünkt, dies bezeichnet Mundt's Natur, und er ist ein genialer Ausdruck dieser Charakterseite seines Zeitalters.

In der Vorrede zu vorliegendem Buche spricht er mit einem gewissen empfindsamen Stolz, er werde jetzt wieder productiv sein in Gestaltung poetischer Werke. Täuschen wir uns hier nicht über ausgetretene, mißbrauchte Begriffe. Was Poet und Poesie, wo sie zu suchen, wo ihre Function in der schaffenden und berichterstattenden Thätigkeit der literarischen Kräfte beginnt oder aufhört, das ist ein streitiger, aber gleichgültiger Punct geworden, seitdem vorzugsweise Werk des Dichters sein soll, was sich als müßige Erfindung, als Laune des Einfalls, der denkenden Betrachtung gegenüber brüstet. Jede lyrische Leierei, jeder Phrasenklingklang gibt sich als Poesie, während der sinnende Menschenfreund, der die ganze Welt durchwandert, sich in Hütten und Palästen eingesiedelt, um das echt Menschliche herauszufinden und an's Tageslicht zu ziehen, auf die fragliche Poetenwürde keinen Anspruch machen darf. Was Mundt in einer Reihe von Jahren an Weltbetrachtung, an Berichterstattung über Einzelne, über Völker und Länder geleistet, dazu gehört ein ganzer voller Mensch, um es zu geben, und ein ganzer voller Mensch, um es hinzunehmen; es ist nicht Poesie des activen Genius, aber macht die ganze Welterkenntniß mit dem ganzen Behagen poetischer Anregung zum dichterischen Weltgenuß. Daß eben die Erkenntniß ein Genuß des Geistes ist, läugnet noch immer der gegen sich selbst mißliebige Mensch dieser Zeit, daß der Genuß nur Werth und Adel hat, wenn er gleich sehr die denkenden Kräfte der Seele in Bewegung setzt, will die Masse nicht wissen, die sich Sonn- und Werkeltag noch immer getrennt erhalten möchte. Der Faust im menschlichen Denken und der Don Juan im menschlichen Fühlen sind aber für den ganzen vollen Menschen gar nicht so

getheilt zu nehmen, wie sich die mythischen Gestalten nach dem vorherrschend nordischen oder südlichen Bedürfniß der Völker als besonderte geschieden haben. Die Cultur des Geistes und die Pflege des Herzens greift nach beiden hinüber, um ein harmonisches Menschendasein zu gestalten, dem Himmel und Erde gegenwärtig sein müssen, um den Gehalt der Welt zu erschöpfen. Was darin denkende, was darin dichtende Thätigkeit, was Philosophie oder Poesie, läßt sich kaum noch scheiden. Der Scharfsinn, der betrachtend durch die Welt schreitet, kommt heutzutage nicht weit, wenn ihm die Flügelkraft der Phantasie nicht hilft die Welt besiegen. Erst die Phantasie macht die Schätze des Lebens genießlich.

Welche von beiden Thätigkeiten, Scharfsinn oder Phantasie, in den Mundt'schen Darstellungen überwiegend sei, ist nicht gleich zu bestimmen. Mundt scheint fast nur um zu phantasiren auf Reisen zu gehen, der Scharfsinn im Erkennen scheint bei ihm nur den nöthigen Apparat für den Genuß des Geistes zurechtzulegen, und ich deutete schon an, wie sich bei ihm der forschende, der betrachtende Geist hier und da an die Schwelgerei der Seele, die männliche Function an die weibliche, zu verlieren droht. Noch eine andere Seite seines Wesens scheint der Deutung zu bedürfen. Mundt denkt und schreibt in einem gewissen Rausche des Augenblicks, einem genialen Moment opfert er seinen ganzen geistigen Fond. Wollte man seine Gedanken und Meinungen, aus ihrem Zusammenhange gelöst, seihen und sichten, so erwiese sich mancher Einfall, für sich festgehalten, als nicht stichhaltig. Man lese, was er ganz gelegentlich von Schiller's »etwas künstlich zusammengesetzter Natur« sagt. Die Phantasie verbraucht oft spielerisch, was sonst als unantastbares Capital in der Seele des Jahrhunderts festliegt, sie verpufft ihre eignen Grundsätze, um für einen Augenblick ihre Tafelfreuden glänzend zu bestellen. — Wie schön aber und tiefsinnig Mundt phantasirt, entnehme man etwa aus der Schilderung der Galeerensclaven und Forçats in Toulon.

Den größten Theil des Buches nimmt Mundt's Tagebuch aus Krakau ein. Diese gründliche, vortreffliche Darstellung der Geschichte und Gegenwart Krakaus und Polens ist das Ergebniß seines Aufenthalts daselbst im Sommer 1839. Die meister-

hafte Auffassung des polnischen Volkscharakters und der polnischen Juden gibt dem Verfasser auch hier Anlaß, dasselbe Thema, die entsittlichende Macht des Unglücks, zu bereichern.

1842.

Der deutsche Bauernkrieg ist schon oft von unseren stofflichen Romantikern behandelt, unter denen die gesunde Naturkraft Spindler's am glücklichsten und sichersten zutappte. Spindler hat in der That für das Gemälde, deutsche Bauernempörungen, die rechten Farben getroffen, ließ er sie gleich roh und ohne Vertreibung der klecksig aufgetragenen Massen. Für einen feineren Kopf gibt es in dieser Geschichte der deutschen Bauernfaust nur einen einzigen poetischen Moment. Dieser Moment liegt nicht in Thomas Müntzer und seinen Lebenskreisen; er liegt in Luther's Reaction gegen die Freiheit der losgelassenen Volksmacht. Wie? Reaction poetisch? — O ja, nicht blos die Freiheit, auch die Furcht an deren Ausartung hat ihre poetische, weil menschliche Seite. Luther selbst, der Held des freien Denkens, hat den Sturm heraufbeschworen, er hat die deutsche Brust vom römischen Alp befreit, er hat den Menschen im Menschen wieder herausgefunden und von der Satzung gesäubert; die individuelle Freiheit datirt von ihm. Vor dem aber, was die Bauern wollten, schreckte Luther zusammen. Sie beriefen sich auf ihn als ihren Apostel, indem sie in die ganze gesellschaftliche Ordnung den Feuerbrand des wilden Hasses warfen. Dies Erbeben vor den Folgen dessen, was er gelehrt und gewollt, ist die Poesie, die ich meine. Es ist fast tragisch, daß der Held des freien Glaubens an der Macht der Wahrhat, die er gelehrt, selbst irre wird; er verflucht den Mißbrauch seiner Lehrsätze, er hört auf, ein Mann des Fortschrittes zu sein und lenkt zurück; er wirft die bange Creatur rasch unter das Joch des blinden Gehorsams zurück, und es erfüllt uns mit Wehmuth, daß hier wieder der Gedankenstoff größer als der Träger; Luther ist nicht weiter der Held des Fortschrittes. Man erinnere sich, wie ihn Heinrich v. Kleist in seinem Kohlhas auftreten läßt, wo er freilich fast den Anstrich eines Pedanten erhält. Daß Müntzer ein schlechter, ein ziemlich verworrener Held der Sache, wird uns bald

fühlbar; daß die ganze Sache, von der Barbarei der Dummheit adoptirt, zu Grunde gehen mußte, ist für sich beklagenswerth. Die Poesie damaliger Weltbewegung, im Innern des geistigen Processes, wie äußerlich in der Stellung der Figuren zu einander, liegt in der Reaction Luther's. Mundt hat diesen Punct gefunden. Die Frühlingsreise Luther's im dritten Bande seines »Thomas Müntzer« ist die poetische Episode in den Verhandlungen, in denen sich sonst bei Mundt der Stoff des Bauernkrieges darlegt. Wir belauschen den wackern Doctor in seiner Junggesellenhäuslichkeit, in seinen Liebhabereien an der Seite seines humoristischen Dieners Wolfgang, sehen ihn auf dem Puncte, sein betrübtes Einspännerleben zu verlassen, um, dem Teufel zum Trotz, der geliebten Jungfrau Käthe die Hand zum ehelichen Bunde zu reichen. Er rüstet sich, um nach Thüringen zu ziehen, wo er dem Geiste der Willkür durch Wort und Predigt den Zügel der Ordnung um den Hals zu werfen gedenkt. Vor dem Elsterthore zu Wittenberg hat er ein Landhäuschen; da erleben wir die Abschiedsscene mit den Freunden, zu denen sich Melanchthon mit seiner pedantischen Ehehälfte und auch die gottbelobte Jungfrau von Bora gesellen. In Erfurt wird uns der Zwiespalt zwischen Luther's Richtung mit dem zügellosen Sinne des aufrührerischen Pöbels in lebendigen Scenen vergegenwärtigt. Endlich haben wir eine vortreffliche Scene zwischen dem Reformator und dem Herrn von Einsiedel, einem altenburgischen Edelmanne, der, noch auf der Schwelle, wo er Abschied vom Leben nimmt, den erlauchten Mann heimsucht und ihm die Gewissenszweifel beichtet, die ihm den Tod erschweren, wenn er zu seinen Vätern heimgehen sollte, ohne seine Bauern vom Joch der Frohne befreit zu haben. Luther ist auch hier der sorgenvolle Mann der Ordnung, der die bedrückte Armuth auf den Himmel jenseits zu verweisen anräth, statt sie hier als freie Menschen der Last des schweren Dienstes zu entbinden. Was nach heutiger Stellung der Personen zu einander Sache des Philisterthums oder der dumpfen Unklarheit, erscheint in der Beleuchtung des damaligen Zeitalters eben so rührend, ergreifend und dichterisch, wie die steife Haltung einer simplen, aber tiefsinnigen Mutter Gottes von Holbein oder Cranach. —

Diese Partien im Buche nehmen die Poesie des Stoffes hinweg. Der Bauernkrieg selbst, die Zustände in Württemberg, Herzog Ulrich's Streit mit seinen Unterthanen, Müntzer's und Pfeiffer's Unternehmungen in und um Mühlhausen, sammt der endlichen Niederlage der Bauern, ist memoirenartig und chronikenhaft gefaßt und entwickelt. Mundt spricht in der Vorrede selbst davon, wie kostbar er das Ganze zusammengetragen. Dies wird in der pretiösen Abfassung der Verhandlungen fühlbar genug. Vom Roman verlangt man aber eine frische lebendige Wiedererzeugung. Der Stoff aber, an den Mundt hier gerieth, liegt mit seiner derben, starken und harten Natur weit ab von seiner Eigenthümlichkeit. Wo Rubens mit Glück den Pinsel führt, dafür hat Guido Reni gar nicht die Farben. Spindler ist der Rubens für solchen fleischigen, markigen Stoff. Mundt läßt die Bauern oft so zimperhaft, oft so auserlesen und speculativ witzig reden, wie nie eine Bauernseele sich entwickelte. Müntzer selbst verliert sich in metaphysische und abstracte Schwärmereien, wenn er Seiten lang von der Schönheit der antiken Plastik spricht, und am Laokoon aufgefunden haben will, daß der Schmerz dem Leben die höchste Weihe gebe.

16.

Heinrich Laube.

1835.

Nach einer Wanderung durch die pariser Novellistik kehr' ich reuig zu deutschen Romanen zurück. Hier hat man lauter Liebe ohne Cabale, dort lauter Cabale ohne Liebe. Ich greife zu Laube's »Liebesbriefen«. Sie sind mit der ungenirten Frische, der franken Munterkeit geschrieben, die Laube's Styl bezeichnet. Wir haben hier die Liebe als Sinnlichkeit, als freigegebenen Genuß Aller mit Allen. Eine Gesellschaft von Aristokraten, von denen der Eine Prinz, der Andere Graf, die dritte Figur Baronin, Comtesse u. s. w. heißt, verlebt mit einander eine Badesaison. Müssiggang und Lebenslust führen die Gemüther leicht und heiter zusammen, man lustwandelt, tändelt her und hin, drückt sich die Hand, die Lippe, die Wange, es sind die unschuldigsten Schäkereien einer spielerischen Liebe. Es ist kein Rausch der Leidenschaft, keine Gluth des Entzückens, keine raublustige Sehnsucht, die sich durch die Unmöglichkeit, das Ziel des Strebens zu erreichen, gefoltert sähe, daher aber auch kein Jubel der Lust, keine Trunkenheit der Seele, kein Schmerz der Vernichtung. Laube hält alle diese Tinten vielleicht für verbraucht; auch lassen sie sich nur dem Gemälde geben, wenn die Liebe nicht eine Tabula rasa in den socialen Verhältnissen, wie hier, vorfindet. Laube ignorirt eine irgendwie bestehende Welt, er nimmt eine mögliche, leiht ihr aber keine bestimmten Züge, keine Formen, keine Bedingungen, und schildert in radical aufgelösten Verhältnissen die natürlichen Zustände einer »classischen Liebe ohne Pfaffen und Contracte«, wie er sagt. Er verzichtet darauf, die Conflicte einer so harmlosen Liebe mit der Welt vor-

handener und gebotener Formen zu schildern. — Darum heißen jene Menschen auch nur Prinzen, Grafen, Comtessen, — aber sie sind weder, was sie heißen, noch tragen sie irgendwie das Costüm einer Zeit oder die Bedingungen eines möglichen Daseins an sich. Laube räumt mit der Wirklichkeit auch die Möglichkeit zu gesellschaftlichen Situationen fort. Hüpfende Nymphen, fliegende Bänder, Finkhähne im grünen Walde, die ihre Weibchen girren, flinke Bursche mit einem, weiß der Himmel von welchem Schneider, entnommenen Aristokratenschnitt im Anzuge, das spielt und tändelt liebelustig durch einander, scherzt und küßt und sieht in aller Nüchternheit harmlos drein in die blaue Luft. Es ist die unschuldigste Donjuanerie, diese arkadische Schäferei der Liebe, man bekäme Lust zu solcher Grasemückenheiterkeit, wie sie hier in aller Frische harmloser Sinnenhingebung sich ergeht. Es ist vielleicht nur dieselbe Lust, die Voltaire'n anwandelte, auf allen Vieren zu kriechen, als er Rousseau's Schilderung eines naturgemäßen Menschenlebens auf der ersten Stufe paradiesischer Einfalt gelesen. Es liegt in diesem Farbentone des Gemäldes, das uns Laube entwirft, ungemein viel gesunde Natürlichkeit, in dieser baaren Hingebung der Menschen an einander und in ihrer Begabung für sinnliches Glück so gar viel Anmuth und Grazie. Aber wo sind die tieferen, dunkleren Töne, wo sind die Dissonanzen in dieser doch immer verhängnißvollen Musik des Lebens? Wo sind die Schmerzen der Liebe? Wo sind die Conflicte dieser weltverwirrenden Helena? Die Verhältnisse der hier geschilderten Menschen sind conflictlos, weil sie alles Inhaltes entbehren. Und Laube's lyrisch reflectirende Ergüsse sind, trotz seiner Betheuerung, er wolle nicht dociren, doch nur eine Doctrin der antiken, fesselfreien, ehelosen Liebe. Daß aber der Held der Geschichte schließlich sich zur Monogamie bekennt, indem er, »wenn es ein Frevel gegen die jetzige Gesellschaft ist, solche natürliche Zustände hervorzurufen, diesen Frevel büßen, aber nicht bereuen« wolle, scheint mir eben keine glückliche Accommodation an Zustände der Gegenwart, noch überhaupt ein Schluß. Die Liebe erscheint hier nicht einmal als Leidenschaft, als Aufregung der geheimen Seelenkräfte, da sie keine Welt voller Hindernisse findet, sie ergeht sich ungenirt, sie ist nichts als ein unplombirtes

Gliederspiel. Daß eine Gemse der andern den Bart beleckt, ist doch noch keine Liebe. So kommt es, weil alles Ankämpfen, Ringen, Streben fehlt, auch nicht einmal zu Scenen des innigsten Ergusses. Nur daß gegen Romeo und Julie eine Welt des historischen Herkommens und die vorhandenen Mächte des Familienhasses zu Felde ziehen, macht die Tragödie nicht blos möglich, sondern läßt auch die gefährdete Neigung zu einer Flamme der süßesten Leidenschaften aufschlagen, die in ihrer Gluth die Gewährniß ewiger Dauer hat. So liegt in den Hemmungen, die das Leben bietet, erst recht die Bedingung zur freiesten Entfaltung dessen, was die Seele still und im Geheimen barg. Will der Dichter uns die Freiheit der Liebesneigung zeigen, so stelle er sie mitten in eine vorhandene Welt des Herkommens; aus diesem Widerstreben der freien Natürlichkeit reinster Hingebung gegen die Formen des gegebenen Daseins entwickelt sich dann ein Schauspiel von Bedeutung. Wie der Mensch frei wird, sei das Thema, da es ein Thema der Geschichte der Menschheit selber ist, das Freiwerden ist ein Drama, das Menschen spielen, das Freisein ist, wie gesagt, ein gutgemeintes arkadisches Schäferspiel, das der Geschichte des Individuums eben so fern steht, als der Geschichte des Geschlechts. Der Dichter gebe uns ein Bild, wie die Freiheit jubelt und weint und blutend untergeht, oder wie sie unter Trümmern aufersteht; aber die Trümmer gehören mit zum Schauspiele. Laube schlägt aber die geselligen Zustände nicht erst in Stücke, wie er doch sollte als Dichter, der das Leben in seinem Weben, seiner Qual und seinem Ringen nach neuen Geburten kennt und gibt; er ignorirt die Zustände der Gesellschaftsformen, und verzichtet auf allen Contrast und alle Conflicte. Dies scheint mir das Irrige, das sich in der Composition seiner Novellen verräth. Ihre ganze Anlage ist nicht die rechte. Und der Glaube des Verfassers an eine antike Liebe beruht auf einem Irrthume. Die Hingebung Aller an Alle ist eine Unmöglichkeit, sobald die Liebe mehr ist als ein bloßer Trieb der Sinne. Wenn Ihr die Ehe aufheben wollt, so fragt Euch erst, ob Ihr nicht damit die tiefere Liebe zerstört. Mit der Aufhebung der Ehe wird das Geheimniß der Liebe profanirt. Das Mysterium, daß zwei Naturen, von dem Reize der Gegenseitigkeit durchglüht, sich völlig

als Eine erfassen, dies Verhältniß engster Seelenleibeigenheit ist sachlich schon Ehe, und der Rausch der Gemüther sanctionirt sich selbst, wo nur Rausch, Erfassung der tiefsten Natur und geheimste Eintracht entzückter Seelen sich findet. So ist die Ehe schon im Stoffe des Lebens da, und es darf keine alberne Erfindung der Kirche genannt werden, wenn das, was im Leben sich selbst gibt, durch die Form des Sacraments in bewußter Weise zusammengefaßt wird. Eine Liebe, die der Wunsch ewiger Dauer nie durchzittert, die auch im Augenblicke des innigsten Ergusses von den Schauern der Ewigkeit nicht berührt wird, hat weder leiblich noch geistig den Moment der Hingebung verstanden, weil, wo er ganz gefühlt wird, die geheime Lust zu einer unvergänglichen Angehörigkeit sich in ihm regt. In dieser Unsterblichkeitslust einer in der Gegenseitigkeit zweier Naturen bedingten Liebe liegt zugleich die Ausschließlichkeit des Verhältnisses. Wo der Reiz ewiger Angehörung nie gefühlt ist, blieb das Geheimniß der Liebe unerschlossen. In diesem Reize liegt aber das, was wir das Motiv der Ehe nennen. Die Kirche macht keine Ehen, sie gibt blos die Form für den schon an und für sich berechtigten, weil vorhandenen Inhalt, den sich die Natur der Liebe selbst erzeugt. Daß gegen diese Heiligkeit der Ehe die mannigfach beengte Leidenschaft des Menschen ankämpft, macht den bunten Wirrwarr des Daseins, sowie sich denn oft eine Ehe ergibt, die der Form entbehrt, und umgekehrt weit häufiger, da gar keine Ehe der Gemüther ist, wo die ehelichen Formen vorhanden sind. Wo die Form etwas Anderes ist, als der Ausdruck des Inhalts, ist sie jene Lächerlichkeit, welche die vielen Lustspiele im Leben erzeugt. Wie sehr aber auch in unserer Zeit sich für den Umgang der Geschlechter eine größere Elasticität erzeugen mag und muß, je mehr das Weib anfängt, ihre geistige Freiheit zu begreifen, so wird hierdurch noch auf keine Weise die Idee der Ehe aufgehoben, weil sie vielmehr auch ohne Gebot von außen in der engsten Concentration zweier liebenden Gemüther begründet liegt. Sie ist blos deshalb eingesetzt, weil sie da ist, wird geboten, weil sie sich von selbst gestaltet. Und nicht blos bei Menschen, auch bei zarteren Naturen der thierischen Organisation ergibt sich dasselbe Phänomen. Das monogamische Verhältniß ist durchaus ein naturgemäßes,

und was man gewissermaßen als ein Gebot Gottes ausspricht, das birgt die Natur in ihrem keuschen, verschwiegenen Schooße als die Bedingung für das, was man Liebe nennt. — Laube's Novellen sind Linien, Umrisse. Man möchte Inhalt in diese Striche bringen, dann käme auch Wahrheit hinein. Den Inhalt aber macht die Welt wie sie ist. Der Geist kann anticipiren, was noch nicht im Raume der Wirklichkeit Platz gewinnt; aber er kann diese Wirklichkeit nicht verläugnen, und er wird, wenn er ein dichterischer ist, den Widerstreit seiner Anticipationen mit dem Vorhandenen zeigen, damit die Fülle des Lebens in ihrem ganzen Processe sein eigen sei. Zu allen Zeiten ringt sich das junge Leben aus einer alten Welt hervor; auch die Gräber und Trümmer, auch die Thränen und Schmerzen gehören zum Gemälde, wenn man ein junges Geschlecht über ein altes triumphiren läßt. Muß dies der Stoff für unsere Romandichtung werden, so ist hier nicht von Pietät gegen das Alte, sondern davon die Rede, daß wir uns nicht einbilden mögen, durch Wegläugnung der Gegensätze diese schon wirklich überwunden, durch Entleerung und Ernüchterung des Lebensinhaltes schon eine neue Form dafür gefunden zu haben.

1837.

Heinrich Laube fängt an, Idyllen zu schreiben. Nicht gerade Geßner'sche, davor schämt er sich noch, hat auch dazu nicht Sentimentalität genug und zu viel muntere Sinnlichkeit. Aber wie das Heimweh selbst Helden weich macht, so hat diesen Autor das Gefühl stiller Einfriedigung und die Lust an gemächlicher Lebensenge überschlichen. Schon in seinen »Reisenovellen« war die Idylle von Sprottau bezeichnenswerth und machte mit ihrer zahmen Gemächlichkeit einen bedeutenden Abstich gegen die frühere Keckheit seines Griffels, womit er die großen Strömungen des geistigen Lebens entweder corrumpirte, oder sich anzueignen suchte, sofern sie ihm unbequem oder angemessen erschienen. Durch die Brandung von Ideen, welche der Drang des Jahrhunderts heraufgetrieben, fuhr er, ein Schnellsegler, mit leichtem glücklichen Kiel, man hielt die anfängliche Dreistigkeit des Fährmanns beinah für Sicherheit. Darüber belehrte er die Welt gar bald eines Andern. Jetzt sitzt er hinter der Brandung in einem

Fischerhüttchen bei gesottenen Stinten, das hohe Meer interessirt ihn nur, soweit es ihm Stinte bringt und die Musik der Wellen seine Sinne kitzelt. Und die sprottauer Idylle und dieser neueste Roman voller Bürgerglück sind weit genießlicher und ansprechender, als Laube's frühere Novellistik, wo er eine Heerde abstracter Wesen, die er Graf und Fürstin, Baron und Comtesse nannte, cavalièrement zusammentrieb, und sie unter einander ohne Eifersucht und ohne Hahnrei, ohne Pfaffen und Romantik, eine »classische Liebe« aufführen ließ. Jetzt im Gegentheil gemahnt ihn die versteckte, früher geschmähte bürgerliche Creatur in ihm, er heimelt sich ein in die Stille des häuslichen Herdes, und entwirft mit der Zierlichkeit seiner Darstellung die Doctrin von der Nähe des Glücks, von der Bedingung der Enge der Lebenssphäre, von der Beseligung der Gewißheit des harmlosen Besitzes, und ich hoffe, es wird Laube nicht an stofflicher Erfindung fehlen, um eine Reihe moderner Idyllen zu schaffen. Der schweizer Soldat hat sich eine Weile im Kampf und Noth getummelt: nun tönt ihm das Alphorn. Ich finde diese Wandelungen in einer poetischen Natur so wenig staunenswerth, vielmehr so einfach, daß ich sie nicht einmal für neu und ursprünglich halte. Es ist der Niederschlag Goethe'scher Gefühle, der sich nach Verflüchtigung des idealen Fluidums in den »Wanderjahren« geltend machte, der Bodensatz jener Weisheit, nach welcher Philine ihr Sylphidenleben mit der Schneidernath vertauscht, und Alles vom Kothurn herabsteigt, aber nicht um witzig und ironisch zu werden, sondern blos um classisch zu werkeltagen. Wenn Laube wie für Börne's und Heine's Styl, so für den Goethe'schen gleich starke Sympathien in seiner Natur findet, warum soll er nicht auch wieder nach Goethe'schem Maße arbeiten dürfen? Und wenn ihn der Goethe'sche Styl dazu verführt, sich in eitel Gemächlichkeiten einzubetten, so führt das freilich ab von alle dem, wofür die Herzen des Jahrhunderts erglühen, entspringt nicht einmal aus einer tieferen Kenntniß der Goethe'schen Natur; aber es hat auch wieder, wenn nicht sein Gutes, so doch sein Hübsches; es läßt sich dabei auf das enge kleine Leben, auf die winzigen Anlässe und Bedingungen des Daseins en détail lauschen, alle die coquetten Niedlichkeiten, an denen sich die Civilisation in Nebenstündchen ergetzt, lassen sich

auf diesem Wege zur Beschauung bringen. Da stürmen Laube's alte Freunde auf mich ein und schreien über Abfall, Sinneswechsel, Charakterschwäche! Mir behagt es aber nie, zu sagen: der Mensch ist schwach; die richtigere Weisheit lehrt überall: der Mensch ist schwach, und zumal an einem, der von je die Eitelkeit als die Sonne des Lebens pries, absonderliche Stärke wahrnehmen zu wollen, schien mir ganz thöricht. — Und Ereignisse schlimmer Art machen unzurechnungsfähig. Man sollte nie für eine Persönlichkeit einstehen, selbst für seine eigene kann man es nicht. Wenn sich nur die Sache durchbringt! Persönlichkeiten sind schwach und mögen schwinden. Wenn sich nur die Sache durchbringt und die Heiligkeit der Idee nicht betteln gehen muß bei abgenutzten Persönlichkeiten! Dafür aber sorgt der Gott des Lebens, der Geist der Menschheit. Gedanken sterben nicht, nur die Vertreter wechseln. Wenn nun auch Laube von dem Ideenstoffe seiner Zeit, in dem er sich aufgesogen, abgefallen wäre: was wäre da zu klagen? Mir für meinen Theil wird es leicht, eine Persönlichkeit fahren zu lassen, sobald sie mehr sein will, als Werkzeug der Idee. Und Laube kann nicht viel ablegen und ändern, als den Styl, denn vom Inhalte der Zeit hat er meist nur die Wendung und den Styl, das Kleid, den Schneiderapparat erworben. Es war sein Verdienst und wird es bleiben, sich den Heine'schen Styl erobert, in die Börne'sche Ausdrucksweise sich hineingeschwungen zu haben. Nun versetzt er diese heiße Schärfe der Diction, diesen durchscheinenden Glanz der freien Rede mit Goethe'scher Behäbigkeit und einigem Schmuck diplomatischer Vornehmheit: was ändert das an der Sache? Von den Principien, von den Stoffen des Lebens, vom Geist des Jahrhunderts war eben nicht bei ihm die Rede, er führte den ganzen literarischen Inhalt der neuen Zeit nur auf eine »neue Schreibart.« Principien sind entweder heilig, oder es waltet in ihnen eine dämonische Macht. Von Principien wollte Laube nie etwas wissen, er hatte nur Maximen, Tics, Launen. Diese können gut, hübsch, ritterlich nobel sein, aber sie sind wandelbar. So habe ich die Sache von jeher angesehen; ob ich mich täusche, mag mir die Zukunft sagen. Deshalb konnte ich leicht mit ansehen, wie Laube auf die naivste Weise den Wandel seiner Ansichten, den Übergang seiner Ge-

sinnung in der Mitternachtszeitung den Leuten nach und nach zur Schau legte. So nannten es nämlich die ihm früher Befreundeten; ich sah hierin nicht viel mehr als einen Übergang der Stylarten, einen Wechsel des Federschnitts in diesen Anstrengungen augenblicklicher Rathlosigkeit. Wenn ich mich hierin täuschte, so hatte ich wenigstens den Vortheil, weniger erschüttert zu sein, als ich las, wie er von Börne sagte, dies sei der Autor seiner Knabenzeit gewesen, dessen Werke er »auf der Treppe verschlungen,« und wie er gerade mit einer berliner Schönen bei Jagor »aus der Galopade trat,« als er zufällig Börne's Tod vernommen. Ich meine Börne, jenen Börne, dem Laube einst die Sohlen küßte. Wenn ich nun aber bedachte, wie er früher den alten Jahn, den Pflegevater seiner Frühlingsgefühle, verspottete, so nahm' ich mir die Verläugnung Börne's nicht allzu tief zu Herzen; ich nahm das eben für nichts als eine Wendung des Laube'schen Styls.

Inzwischen wer einmal seinen Styl hat, will auch seinen Gegenstand. Kann man nicht die Blitze lenken, um Himmel und Erde zu erschüttern, so kauert man sich Abends in den Stubenwinkel und bläst Kolophonium durch's Licht. Laube schreibt eine moderne Idylle, und mich dünkt, so zu schreiben habe Laube längst erzielt. Hier wird nichts gewagt, kein Gedanke, keine Situation; frühere Keckheit ist verwandelt in zahme Coquetterie. Die Novelle: »das Glück,« ist eine Idylle mitten im Conflict moderner Gesellschaftsmaximen. Sonst zeichnete Laube den Radicalismus des Naturgefühls, nicht als heiße Leidenschaft, nicht als Überschwang des Gefühls, sondern als Blüthe gesunder Sinnlichkeit; jetzt malt er die Coquetterie der Convenienz im Widerstreit mit den Äußerungen der Natur, und weiß beiden ihre kleinen Freuden abzulauschen. Hierbei wäre nur zu wünschen, daß Laube's Muse leiblich weniger dürr aussähe. Diesen magern Leib weiß er aber in graziöse Gewandung zu kleiden, und so tritt uns doch überall ein gewisser Geist der Delicatesse entgegen. Ich möchte nicht sagen: der Geist der Schönheit. Eine Frauenhand z. B. kann schön sein, delicat ist nur die Manschette daran. Diese Art von Schönheit, eine Manschettenschönheit, ist in Laube's Novellistik, und der Held seines »Glücks« ist in der That ein Manschettenheld. Wie

Mancher einen geistig überlegenen Menschen in seiner Nähe nicht dulden will, so erträgt Laube auch in seiner Novelle keinen geistig bedeutsamen Helden, er nimmt ein ziemlich beschränktes, fast nichtssagendes, aber anstelliges Subject. Dies ist zum Theil sehr vortheilhaft für den Romandichter; wir sehen dann auf dem Grund und Boden einer durchaus einfachen Seele alle Regungen ungeschminkt, ungehindert und naturgetreu. Von dieser Art ist »Wilhelm Meister,« und der Reiz der Dichtung liegt dann eben darin, diese einfache nüchterne Seele mit dem Inhalt des Lebens, mit dem Glanz der Verhältnisse, mit dem Reichthum der Erfahrungen zu füllen. Dies geschieht nun freilich in Laube's Novelle sehr mäßig. Nicht blos sein Gustav, der Held, auch andere Figuren sind sehr dünn, beinahe fade; aber durch die lebendige, rasch wechselnde Stellung zu einander werden sie interessant. Ich glaube, die Novelle sollte erst das Geld heißen, nicht das Glück. Hierum dreht sich die innere Katastrophe. Der Held ist lange unglücklich, als er Geld hat; erst als das äußere Glück ihn verläßt, beginnt sein inneres, ein selbstgeschaffenes. Daß so das Glück nur Product der Persönlichkeit, daß Jeder sein Glück sich machen müsse, ist der hübsche Faden, der sich durch die Reihe von Erlebnissen schlingt. Dem nüchternen Kaufmannssohne tritt in der Zeit seines Wohllebens Wlaska entgegen, ein Frauenbild von excentrischer Romantik. Figuren solcher Art wollen Duft und Musik athmen, dafür ist Laube's Styl nicht, er gibt blos flüchtige Skizzen zu plastischen Gruppen. Ihr späterer tragischer Ausgang auf der Bühne ist fast so trocken wie ein Zeitungsereigniß gemeldet. Fertiger sind andere Frauencharaktere gezeichnet, an denen mehr Toilette und Decoration ist. Sehr hübsch ist die Coquetterie zwischen Gustav und einer reichen Kaufmannstochter. Gustav glaubt sie aufgeben zu müssen, weil seine äußern Verhältnisse plötzlich zerrüttet sind. Angelique ist anfangs stärker, aber sie ergibt sich darein. Gustav verzagt beim Sturze seines äußern Glückes auch an dem Glücke seiner Neigung, die Convenienz tyrannisirt ihn und er läuft in die große Welt, sieht Wien, Berlin, Paris. Die Einwirkung der drei Städte auf ein so beschaffenes Gemüth ist nur sehr oberflächlich geschildert, der Novellendichter ließ die glückliche Gelegenheit aus den Händen, eine bestimmt afficirte

Persönlichkeit dem Residenzleben gegenüber festzuhalten; die Novelle ist hier nur wie ein Brouillon. Sehr anmuthig ist dagegen die pariser Grisette gezeichnet in der Lieblichkeit des schönen, harmlosen Leichtsinns. Gustav aber findet nirgend sein Glück. Endlich steht er am Rande der Gefahr, von der Möglichkeit zum Existiren fast abgeschnitten. Ein lustiger Kumpan drängt ihn, Schauspieler zu werden. In dieser Sphäre reizt uns Toni, das wildlustige Aristokratenmädchen, die ihre Familienstellung auf eine Zeitlang mit dem Komödiantenleben vertauscht, wo sie für die Entwickelung ihrer Persönlichkeit mehr Freiheit findet. Bei der Darstellung des Regisseurs Müller und des saloppen Schauspielertrödels überkommt dem Autor ein kleiner angenehmer Satyr, der aber nur schüchtern auftaucht. Gustav sieht sich endlich von einer ihm überlegenen Person auf eine Canzlistenstelle und den Besitz einer kindlich harmlosen Drechslerstochter verwiesen. So findet er das Glück in der Begrenzung seines Wesens, in der Arbeitsamkeit für ein bestimmtes enges Dasein, und die moderne Idylle schließt sich nett und sauber ab. Ich glaube nicht, daß ich den Werth des Productes verkenne, seine Eigenthümlichkeit besteht in der Kunst, zu zeigen, wie dünn der Faden ist, der uns an Glück und Leben bindet. Daher die Ausmalerei all der kleinen Flüchtigkeiten, die uns halten und lösen. Nichts Großes, nichts Straffes, weder in den Charakteren noch in den Ereignissen, lauter Münze, aber hübsch geprägte, blanke Silbermünze. Der Ehekatechismus, der am Ende des Buches eingeflochten wird, gibt eine Menge Maßregeln, zum Theil gute, zum Theil lächerliche, aus denen nichts anders hervorgeht als die zweifelhafte Kunst, das eheliche Leben zu einer diplomatischen Spielerei zu erniedrigen.

1838.

Laube schreibt seine »Reisenovellen« weiter. Es ist das ein Buch, das sich mit Grazie ad infinitum fortschreiben und mit großem Appetit fortlesen läßt. Die frische Gesundheit in Auffassung der erscheinenden Welt ermüdet Niemand und ist selbst unermüdlich. Laube führt uns nun in Wien umher, und Wien ist zum Theil seine Welt, denn es ist eine kindlich sinnliche.

Alles was er übersieht und beherrscht, schildert er glücklich. Er übersieht und beherrscht nur weniger als er glaubt. Hier in der Kaiserstadt löst sich ihm die Welt ganz auf in bequeme Vergnüglichkeit. Er redet's den Leuten vielfach ein, hinter aller Größe des Gedankens, hinter aller Tiefe des Gefühls stecke doch als das eigentlich Wahre nur die einfach heitere Lust am Dasein. So wie er von Petrarca meint, er sei in Vauclüse doch wohl auch ein ganz fideler Kerl gewesen und habe sich die schmachtende Sehnsucht seiner Lieder nur hergebrachter Weise schematisirt, so läßt er sich's in Wien auch einreden, der Mozart sei ein sinnlich derber Mensch gewesen, der ohne alle Kopfhängerei täglich seine Partie Kegel schob. Es liegt in diesem Glauben, das Große komme ungesehen über Nacht, viel naive Kindlichkeit, aber verhilft nicht zum vollen Verständniß menschlicher Größe. Es ist überhaupt an Laube eine Eigenthümlichkeit, daß er in seiner Entwickelung die Jünglingsepoche übersprang, blos aus Instinct, weil sich in jener so viel des Krankhaften zu regen pflegt, und seine Natur sich durchaus nach Gesundheit sehnte. Laube steht in seinen besten Stunden auf den Stufen der Kindlichkeit; er hat nichts Jünglingshaftes an sich, er ist Kind mit etwas schnurrbärtiger Mannheit. Darum ist das Beste, was er schrieb, die Heimathsscene im vierten Bande der Reisenovellen, wo Laube's Heinrich nach Sprottau kommt und eine harmlos witzige Krähwinkeliade vom Pfingstfeste berichtet. Jene beflügelten Jünglingsmenschen, Naturen, wo der Geist den Leib rasch verzehrte, wie Mozart, oder die Seele den Körper für immer überflügelte und niederhielt, wie Jean Paul, oder gar jene Charfreitagsmenschen wie Raffael, alle solche Naturen sollte er nicht antasten. In Wien faßt er beinahe allzubreiten Fuß, er wird nicht müde, über Soldaten und Mädchen, Essen und Moden, und den wiener Accent zu reden. Er ist im Stande und schreibt seitenlang, ob Cavaliere sich den Rock ausziehen oder nicht, ob man im Stephan mit Glacéhandschuhen beten könne oder nicht, und die Schilderung seiner eleganten Positur auf einem erbärmlichen Zeiselwagen macht ihm viel Gaudium. Von Menschen zeichnet er Figuren der sinnlichen Welt mit dem sichersten Tacte, Phänomene des Geistes nur, in wie weit ihr Boden unter ihm liegt. Wo

er geistige Überlegenheit wittert, wird er kleinlaut oder mißgestimmt. Von Geistern über ihm hat er nur zu denen eine Neigung, von denen er lernte und nachahmte, wie Goethe. Seine Lust an Menschen ist auf Reisen groß genug, obschon er sich nur zumeist daran weidet, ihr Habit zu zeichnen. Er macht gern Besuche, wenn es auch nicht aus Hingebung des Gemüthes, nicht aus speculativer Lust, einer Erscheinung die tieferen Seelentöne abzulauschen, geschieht. Er faßt die Zustände des Individuums von außen nach innen mit ungenirter Dreistigkeit auf, berichtet dann munter und ohne Falsch, gibt aber statt des letzten Pinselstrichs einen Hieb mit der Reitgerte. Auch das ist nicht bös gemeint, auch der Kobold in ihm ist kindlich. Karoline Pichler, Kurländer, Grillparzer sind Menschen, die er übersieht; er schildert sie gut. Eine Gestalt wie Zacharias Werner bildet blos eine hieroglyphische Figur für ihn, über Beethoven weiß er nichts beizubringen; aber er schildert Kanne neben ihm, die Seitencoulisse zu Beethoven. Wäre Laube Franzose, so genügte sein Esprit und die Anmuth seiner Schreibart. Daß ich von geistiger Schönheit einen andern Begriff habe, hindert nicht, seine sinnliche Grazie und die Frische seiner Natürlichkeit anzuerkennen. Seelenschönheit kennt er nicht, er erkennt sie auch nicht. Somit hat das Novellistische in ihm nie eine tiefere Folie. Die Gestalten Johanna, Maria, Florentin, die durch diese Reisegemälde schwanken, sind dürftig genug. Vortrefflich zeichnet er aber die beiden polnischen Figuren auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden. Hier überkommt ihn sein schönes Gefühl für Völkerweh. Möchte ihn dies im geistigen Zusammenhange mit den Richtungen seiner Zeit erhalten!

Die kleine Broschüre »Görres und Athanasius« (Leipzig bei Köhler) hat wohl Laube zum Verfasser. — Warum versteckt er sich? Will er es nicht ganz Wort haben mit der unumschränkt ausgesprochenen Ansicht, die weltliche Heiligkeit des militairischen Protestantismus sei den Bedürfnissen des fortschreitenden Jahrhunderts förderlicher als das schwüle Himmelreich des katholischen Priesterthums? In einer früheren anonymen Schrift über die französische Revolution lag, wenn mir recht ist, eine starke Beleidigung gegen den Geist der Zeit ausgesprochen. Nicht in dieser über Görres. Mit ihrem Inhalt ist nicht zurückzuhalten.

Auch ist jeder Zoll daran, jede Sylbe im Ausdruck, Laube, und zwar Laube in seiner besten Verfassung. Der frische, kurzangebundene Styl, die leichtgeschürzte Taille und das flatternde Haar der Diction, auch die Logik, die hier und da wie eine Gemse springt, kurz, die bekannte leichte Reiterei und das Tirailleurfeuer, womit Laube in seiner ersten Zeit in's Feld rückte, das tritt hier erkennbar genug hervor. In Bezug auf den Stand der Interessen kommt die Schrift etwas zu spät. Sie hätte die erste sein sollen. Sie erledigt nichts, sie ficht nichts durch, sie ruft blos auf. Gerade das ist Laube's Amt, wenn er sich wahr, seiner Natur gemäß, gibt. Er läuft durch die belebte Volksmenge auf den Markt und schreit Lärm. Diese Behendigkeit der Rede ist recht dazu gemacht, in Zeiten, wo etwas geschieht und die Woge des Lebens Tag für Tag Neues heranspühlt, auf dem Platze zu sein. »Rom will uns fangen!« ruft Laube hier. Seine ganze Schrift ist ein: Halloh, deutsche Kunst und Wissenschaft! mache dich auf, versinke nicht in Schlaf, laß deine Waffen nicht ruhen, denn es ist um dich geschehen, wenn du dein Werk, die Völker zu erleuchten, lässig betreibst!

1840.

Laube hat seine »deutsche Literaturgeschichte« *) durch »französische Lustschlösser« wieder gut machen wollen. Er hat sich mit diesen ein neues Genre Reisebeschreibungen und eine eigene Historiographie erfunden. Seinen frühern Novellen fehlt die Fülle des Inhalts, sie gaben Cartons, wo der Roman Ölbild sein soll. Wir kennen seine Schilderungen deutscher Landschaft, wie seine »Reisenovellen« sie lieferten; aber Deutschland ist für seinen Pinsel nicht fertig, fest und plastisch genug. Seine Historiographie zog ich mindestens auf dem Felde deutscher Literaturgeschichte in Zweifel. Frankreich mußte der Stoff werden, an dem sich alle Kräfte seines Talentes vollständig entwickelten. Daß er seinen Stoff finde, ist für den Autor das entscheidendste Ereigniß; mit seinem Stoffe findet er auch seine Form. Auch seinen Styl; Laube's Diction ist hier frei, keck, glänzend, graziös; der Inhalt ist eben hier ein voller, und der Schöpfungstrieb

*) Siehe den Artikel über Gervinus und Laube.

bleibt in der Sache, wirft sich nicht auf die Form, um durch allerlei Scharwenzel von Coquetterien über die Nüchternheit des Inhalts zu täuschen.

Es ist eine Geschichte Frankreichs, was uns hier in einzelnen Scenen geboten wird, die Geschichte dreier Jahrhunderte, von Franz dem Ersten, in welchem Laube seinen ritterlichen Liebling feiert, bis zum vierzehnten Ludwig, der das Sultanat zu Versailles vollendete. Der Form nach ist dies Geschichtswerk eine Wanderung von Lustschloß zu Lustschloß. An die Romantik der Jagdschlösser knüpft sich die Geschichte der alten Könige, und in der Geistesart der Könige liegt die alte Geschichte Frankreichs bedingt. Zugleich entwickelt Laube die Natur der Provinz, aus welcher der große Proceß der französischen Nationalgestaltung zu neuer Wendung Kraft entlieh. Und indem er die Charaktere der Fürsten, jeden auf dem ihm eigenen Boden, jeden in der von ihm selbst hervorgerufenen Schöpfung erfaßt, liefert er zugleich novellistische Scenen voll frischer Munterkeit und plastischer Abrundung. So schlingt sich in dem Buche eine dreifache Leistung glücklich durch einander; es schildert uns Land und Volk, und führt uns in den Hofscenen, in den Liebesintriguen der Könige, in der Stellung der Figuren, die sich um die Krone drängen, die historischen Wendepuncte in der Geschichte Frankreichs vor. Laube's Darstellung ist hier reich an glänzenden Einzelnheiten, an scharfen, kurzen Blicken in's Centrum der Sache, durch ein glückliches Erfassen der sinnlichen Erscheinung trifft er hier nicht selten die Seele des Inhalts. So betritt er jedes Lustschloß der französischen Könige, mit dem Vorgefühl, in dessen Structur liege die Geschichte seiner Bewohner. Er beginnt mit einer Wanderung durch Paris. Fontainebleau ist die erste Ausflucht. Dieses Schloß ist ein Gemisch von gothischer Renaissance- und moderner Bauart, ein Engländer nannte es ein Rendezvous von Palästen, Franz **I.**, Heinrich **IV.**, Ludwig **XIV.** haben daran gebaut. Napoleon lieferte hier die letzte große Scene seines Lebens. Somit beginnt Laube schon mit dem Schlußstein französischer Größe, er macht uns die Abdankungsscene des Kaisers mit den begleitenden Umständen zu frischer Gegenwart. Er führt uns dann nach den Ufern der Charente, an die Wiege des ritterlichen Franz. Die Entwicke-

lung dieses Helden ist sehr gelungen. Wir sehen die Elemente dieses Naturells zur Person werden. Wir erleben seine Abenteuer als König und als Cavalier, folgen ihm nach Italien, in die spanische Gefangenschaft, belauschen in der Bretagne auf Chateaubriand seine Geliebte, confrontiren ihn mit Karl dem Fünften, den Künstler seines Jahrhunderts mit dem Politiker jener Zeit, machen alle seine Freuden auf Schloß Chambord mit, und sättigen uns an der ganzen Lebensluft dieses nicht großen, aber liebenswürdigen Menschen. Diese Wirkung selbsteigener Erlebnisse, wie sie Laube's Darstellung hier erreicht, würde uns für seinen novellistischen Beruf Bürgschaft geben, wenn wir für seinen Inhalt bürgen könnten. Er stößt nur zufällig auf den ihm gemäßen. Seine Literaturgeschichte in vier Bänden beweist, daß auch wo er an Gedanken bankerott ist, Laube mit seinem formellen Schön- und Wichtigthun sich noch immer den Schein von Leben zu geben weiß.

Der erste Band der »Lustschlösser« enthält die historische Novelle: »Franz der Erste.« Der zweite führt uns nach der Normandie. Dort liegt Schloß Eu, auf welchem das gigantische Geschlecht der Guisen hauste. Auch Schloß Chenonceau am Flusse Cher betreten wir. Heinrich der Zweite, seine berühmte Diana und seine Mutter Katharina von Medicis spielen das Drama der französischen Königsgeschichte weiter. Es ist reich an Lustspielscenen, reich an grauser Gewaltthat; in Katharinens Händen bleibt es ein großes Intriguenstück, die Religion hängt nur die Fahnen aus zur blutigen Bartholomäusnacht. Laube führt die Geschichte bis zu diesem Gipfelpunct, und läßt sie dann fallen, um Frankreichs unerschöpfte Kräfte von neuer Seite her in's Feld zu stellen; er gibt nur die Vorbereitungen zur großen Scene, macht sie möglich, aber erledigt die Historie nicht. Es ist zu bedauern, daß seine Feder vor großen Stoffen zurückschreckt. Dagegen führt er eine kleine Katastrophe fertig aus; er führt uns nach Schloß Blois, wo Heinrich der Dritte, um sich der Guisen mit einem Schlage zu entledigen, den Balafré ermorden läßt. Mit dem Sturze des mächtigen lotharingischen Geschlechts schien sich der Norden Frankreichs unter den Valois erschöpft zu haben; Laube wendet sich mit der Geschichte dem Süden zu. Wir wandern durch die Vendée, besuchen

Auvergne mit dem französischen Schöppenstädt, Guienne, die Küstenländer, Gascogne. Laube gibt eine Erzählung seiner Gebirgswanderung in den Pyrenäen, eine Schilderung des Thales Andarre, um dann auf Schloß Pau, an der Wiege des bearner Heinrich, Halt zu machen. Die Schlösser Eu und Pau geben im zweiten Bande die Hauptstationen, wie Fontainebleau und Chambord, als die Sitze Franz des Ersten, im ersten Bande die Ruhepuncte für die Scenerie der französischen Geschichte abgaben. Heinrich **IV.** ist ebenfalls sicher und fest gezeichnet, obwohl die Darstellung gegen Ende, wo sie sich dem großen Coup nähert, flüchtiger wird, während sie sich über geringere Partien, über alle Historie, die sich mit der Schleppe der Maitressenwirthschaft charakterisiren läßt, ausführlicher verbreitet. Freilich ist es ein besonderer Reiz, schon in den lustig frivolen Abenteuern des französischen Unterrocks den Ruin der alten Königsherrschaft zu wittern. Auch ein Boccaccio hätte Beruf, französische Geschichten, wenn auch nicht französische Geschichte, zu schreiben. Die Wirkung solcher Feder in diesem Stoffe müßte tragikomisch sein. Laube gibt hier keine Satyre; er gefällt sich in der Welt dieser Eitelkeiten. Wo sie zur Verruchtheit werden, legt er den Griffel wieder bei Seite. Die Geschichte der großen Revolution, wo die Ideen Person werden wollen, und schmerzlich und krampfhaft nach Wirklichkeit ringen, diese Geschichte wäre für die Feder eines Tacitus. Diese Epoche der französischen Geschichte, eine Epoche der Menschheit selber, ließ Laube ebenfalls liegen, er gab nur die Geschichte der königlichen Freuden und Leiden. Wo das Volk handelnde Person wird, der Chor in der Tragödie die Heldenrolle zu spielen beginnt, dies Drama auf französischem Boden, verlangt eine andere Feder.

Im dritten Bande macht er uns endlich in Versailles heimisch, in dem großen Freudencentrum des alten Europa, das, mitten in einem Kranz von Lustschlössern, der Schauplatz der Vollendung dessen wurde, was die Arbeit von Jahrhunderten mühsam herangeschleppt. Ludwig der Vierzehnte vollendete das Werk Richelieu's, das Werk der großen Centralisation; in Versailles wurde das Sultanat eines modernen Königthums fertig. Kurz zuvor führt uns der Kampf gegen die Frondeurs des

Südostens nach Burgund, Dauphinée, Provence, und somit erhält denn auch die Schilderung französischer Landschaft ihren Abschluß. Jene Centralisation Frankreichs in Versailles und in der Person Ludwig's wurde ein fertiges System, aber ein historisch geordnetes, aus Bedürfniß naturwüchsig entstandenes. Laube macht hier als Historiker den Versuch zum Lobredner; er sucht in jenem Ludwig den Menschen herauszufinden und zu retten, wenigstens zu erklären. Auch machen wir natürlich mit Vergnügen die Bekanntschaft der La Vallière, der Montespan, der Maintenon. Laube behandelt diese Weiber ziemlich dreist, aber ohne ihnen weh zu thun.

Das Schlußcapitel des Buches gibt uns Laube's Besuch in Algier, etwas breit und in's Flache hingeschrieben. Die Kaschba, das ehemalige Schloß des Dei's, wurde Veranlassung, diesen Artikel den »Lustschlössern« anzufügen. Die Wanderung durch Algier, eine Jagd, ein Besuch weiblicherseits in einem Harem sind sehr ansprechend, obwohl die Ausbeute nicht reichlich ist. Laube's Darstellung ist nicht ohne Mignon denkbar; die Maitressen der französischen Könige werden hier in Algier vom Kameele ersetzt, das hier eine hübsche Schilderung erlebt.

1842.

Laube ist mit seinen Stoffen nie wählerisch. Er erzählte jetzt in einer Novelle, wie es scheint nach speciellen Familienpapieren, das Geschick der Herren von Bandomir in Curland. Das erste der beiden Bändchen ergibt sich uns als *Einleitung*, eine kühle Vorbereitung, bevor der Stoff, langsam gerieben, Funken gibt. Wir brauchen für die Novellistik auf fremdem Boden allerdings Terrainkenntniß, nur bringt sie sich nicht zum besten an den Mann durch absichtlich abgehandelte Geographie. Diese abstracte Darlegung jedoch eingeräumt, haben wir dann freilich an Laube's scharfen und raschen Blicken, womit er Form, Physiognomie und äußere Structur von Volk und Land zu fassen weiß, den lebendigsten Statistiker. Nur ist es mühsam, wo man warmes Menschenleben erwartet, sich erst in Feld und Haide nach Commando orientiren zu lassen. Man muß, däucht mir, dem Leser unversehens und unmerklicher beispringen. Auch die

Geschichte des älteren Bandomir ist nur ein Vorläufer. Bandomir, der Vater, ist in Curland eingewandert, hat auf Seiten der Schweden gefochten, ist dem zwölften Karl bis nach Bender gefolgt. Kann hier nicht schon die Novelle beginnen? Allerdings; wenn nämlich die Darstellung sich nicht scheut, große historische Gestalten und Situationen zu erfassen. Wie aber Laube's Helden im »jungen Europa« müssig und sich selbst bespiegelnd um den Schlund der polnischen Revolution herumschleichen, so wird die Geschichte des ältern Bandomir zur Zeit des schwedischen Karl nur als flüchtige Crayonzeichnung hingeworfen. Doch bescheiden wir uns; aller Tadel, den die Kritik erhebt, kann ohne dies nur den Zweck haben, sich im Autor zurecht zu finden. Der Autor kann uns bändelang durch vorbereitende Einleitung schleppen, wir müssen ihm folgen, wenn wir nur endlich wissen, was er gewollt, wo er seine Darstellung zu accentuiren, seine Farben und Linien zu vertiefen gewußt. Die anhaltende Beleuchtung curländischer Landjunker mit ihren Pferden und Hunden kann nicht füglich eigenthümliches Thema sein, ist in solcher Ausdehnung nur Liebhaberei; seinem Werthe nach kann dergleichen nur als Decoration gelten. Zwei Drittheil der Laube'schen Novelle sind Decoration; auch die Verhältnisse des Adels zum Herzog von Curland, der auswärts in Danzig haust, füllen nur den Hintergrund zum Bilde, und das Auftreten des Grafen Moritz von Sachsen, der als Natursohn König August's und in Aussicht auf die Hand der russischen Anna nach dem Herzoghut trachtet, alles das ist eben auch nur wie leichte Federzeichnung hingeworfen. Die Elemente der ganzen Novelle sind lose und locker, die Figuren kühl und gleichgültig neben einander gestellt, bis der Stoff sie zwingt sich lebhafter zu erfassen. Und dies geschieht denn handgreiflich, eine interessante Prügelscene eröffnet das warme Interesse. Nicht aber diese curländischen Edelleute nur, sämmtliche Laube'sche Helden sind muntere Haudegen, ein Gemisch von Vagabond und Genie. In ihrer kecken Munterkeit sind sie für novellistische Abenteuer ganz glückliche Creaturen, aber ohne weitere geistige oder stoffliche Nachhaltigkeit bringen sie es nur zu wenigen, sinnlich interessanten Momenten, in denen sich ihr Wesen rasch zusammenfaßt, und ihr ganzer Fond erschöpft. In diesen einzelnen glücklichen

Momenten ist Laube Poet; die schildernde und herumhaschende Beschreibung drängt sich dann bei ihm zu einer vollen, plastischen Scene zusammen, wo er in der Frische des regen Blutes, die ihm eigen ist, ein spannendes, in sich festes, geistig motivirtes und äußerlich abgerundetes Bild liefert. Diese Momente sind in der curischen Erzählung folgende zwei. Stanislaus, einer der jüngern Bandomire, liebt die Tochter seines Feindes, des alten Knorre. Sie soll einem Freunde ihres Hauses angetraut werden. Die Bandomire sind verfolgt und gehaßt vom ganzen Anhang der mächtigen Familie. Da geht der Bandomir dreist zur Stadt, tritt in die Kirche ruhig hin, läßt den Prediger sich ausreden und holt dann die zitternde Braut mit kecker Faust aus dem Kirchenstuhle hervor, nimmt seine Beute Angesichts der versammelten Menge rasch unter den Arm und hat die Thür erreicht, ehe der lähmende Schreck von den Staunenden abläßt. Als die ganze Schaar ihm nachstürzt und die Kirchthür aufreißt, stehen draußen die Jäger Bandomir's im Halbkreise mit gespannten Feuerröhren fertig. Auch bleibt nun das Feuer des Interesses, einmal geschürt, im Gange. Stanislaus Bandomir verbollwerkt sich mit seinem Weibe in Brügge, seinem Schlosse. Der Kirchenräuber wird belagert. Nach einem nächtlichen Überfalle, der abgeschlagen wird, fällt das Schloß durch Verrath in die Hände der Knorre'schen Partei. Stanislaus flüchtet sich mit Hedwig in einen Erdgang und sinkt todt über die Leichen, die zuvor von seiner Hand fielen. Seinem Mörder jagt das bisher furchtsame Weib, das plötzlich im heißen Augenblick Löwenmuth und Löwenkraft entwickelt, das Schwert durch's Herz. Sie büßt den jähen Aufschwung ihrer Lebensgeister mit stillem Wahnsinn, dem sie für immer anheimfällt. — So arm Laube für seine Figuren an innerem Leben ist, so glücklich und instinctartig sicher ist er in Darstellung äußerer Handlungen und Ereignisse. Um so mehr, glaub' ich, sollte seine Novellistik, wo sie nicht erfinden kann, sich großer historischer Stoffe bemächtigen. Äußerer Reichthum, wie ihn die Historie liefert, ist schon hinreichend und füllt, auch da, wo einem Stoffe die innere Bedeutsamkeit fehlt.

17.
Karl Gutzkow.

1835.

Gutzkow hat eine Tragödie, »Nero«, und einen Roman aus der nächsten Gegenwart, »Wally, die Zweiflerin«, geschrieben. Gutzkow greift in den verschiedensten Sphären umher, er sucht sich bald da, bald dort sein Feld, wo er mit der Brennfackel seines Grimmes gegen Todtes und Lebendiges umhertobt; er ist ein speiender Vulkan, der sich auf verschiedenen Stellen seinen Krater sucht, um zu verwüsten. Alle revolutionairen Naturen haben etwas Vulkanisches, aber Gutzkow's Flammen sind kalt, seine Lava unbrauchbar. Sein Werk ist nicht Haß, der Haß ist noch poetisch; sein Geschäft heißt: kalte Verachtung. Dies spricht sich in den beiden Büchern aus, so verschiedenartig sie sonst sein mögen. Nero ist grausam aus Wollust, wollüstig aus Grausamkeit, er mordet aus Plaisir, spielt Komödie, blos um die Welt zu höhnen. Gutzkow hat sich in dies Gehäuse menschlicher Abnormität ganz verliebt und verloren, er schwelgt förmlich in jener Verthierung und Verteufelung des Menschen, wie sie uns die römische Kaiserzeit als die Ausgeburt eines Wahnsinns hinstellt. An den metaphysischen Klügeleien Nero's hat er ein eigenthümliches Gelüst; er ist selbst productiv hierin und überrascht durch die schaurige Wachsamkeit seines Selbstbewußtseins. Er hat, wie Nero, sein Held, entweder die Ausbrüche wilder Leidenschaft schon hinter sich, und dann ist jene Kälte Entnervung, oder, was ich noch eher glauben möchte, Abstraction und Sophistik haben, als die Vampyre der Zeit, ihn

ausgehöhlt. So geben uns Nero's wahnwitzig grübelnde Selbstgespräche eine eiskalte Hölle, und eine kalte Hölle ist allerdings neu. Und Gutzkow gefällt sich wohl in diesem Elemente. Auf dies Wohlgefallen läßt nicht blos die Redseligkeit des Helden, den sich Gutzkow wählte, sondern auch der fast emsige Fleiß, womit das ganze Drama in sprachlicher Hinsicht ausgearbeitet ist, schließen. Zu den besonders hervorstechenden Scenen gehört unter andern die in der römischen Akademie, wo jede der damaligen Philosophenschulen ihre sterile Weisheit auskramt. Der Verfasser bezweckte hier eine recht ausführliche Parodie auf die scholastische Dialektik des Philosophirens, allein die unerquickliche Dürre und Breite der Durchführung ist ermüdend. Eine andere bemerkenswerthe Scene ist die, wo Seneca den Kaiser auf seinen nächtlichen Spaziergängen begleitet; die Philosophie trägt hier der Wollust die Leiter zum Hühnerstalle nach. Endlich ist die Scene, wo Nero's Geliebte, Popäa, ihren Papagei, und Nero sie selbst erwürgt, das exquisiteste Bild der thierischen Begier, die den Gegenstand der Lust ermordet, und sich an den Zuckungen des Sterbenden weidet.

In der »Wally« hat sich die Zerstörungslust auf die Elemente des modernen Gedankenlebens geworfen. Man findet eine kecke Enthüllung der Charlatanerie, welche die Zeit mit romantischen Gefühlen und religiösen Stimmungen treibt. Aus des Verfassers Empörungslust gegen die Tyrannei der geselligen Formen des modernen Lebens hoffte ich einen wirklichen Roman hervorgehen zu sehen. Wally ist eine geistreiche Coquette mit romantischen Einfällen über Gott und Welt. Cäsar ist der ganze Gutzkow. Er hat »einen ganzen Friedhof todter Gedanken, herrlicher Ideen, an die er einst glaubte, hinter sich; ein gefühlloser Skeptiker, der mit Begriffsschatten, mit gewesenem Enthusiasmus rechnet.« Er ist ein Mensch, der handeln müßte, aber die versagte Thätigkeit macht ihn zum Verwüster an den heiligsten Interessen des Denkens. Das ist Gutzkow's ganzes Unglück. Dieses innere Unglück ist ein Gegenstand tiefster Beachtung. — Ich kann alle Ausgeburten einer taktlosen Reckenhaftigkeit gleichgültig abweisen, aber es erschüttert mich, wenn ich die Quellen einer wirren Mühsal auffinde. Gutzkow ist

über den Fluch der Thatenlosigkeit seiner selbst und seiner Zeitgenossen ergrimmt. Die Hamletsschwermuth der Zeit hat sich bei ihm in Wuth und Raserei umgesetzt, für die, wenn der Moment der aufschießenden Hitze vorüber ist, nichts weiter übrig bleibt, als das abgestumpfte, erlahmte Gefühl kalter Geringschätzung. Darum die jähe Hast seiner Expectorationen, dicht neben der kühlsten Mattigkeit seiner unfruchtbaren Abstraction, deren farblose Blässe nur Unkundige für Festigkeit des Charakters halten können. Nicht die Zerrissenheit, sondern die kalte Berechnung mit den ausgetobten Schmerzen ist bedenklich. Nicht die Verirrungen der Leidenschaft sind häßlich, sondern das selbstmörderische Gefühl der abgestandenen Leerheit. Gutzkow's Schrift ist ein Product dieser Stimmung, das macht sie widerwärtig und schwächlich. Die wüthendste Verzweiflung ist Poesie gegen kalten Geifer; in jener ist eine Krisis, in dieser seelenlose Menschenverachtung. Der Anhang des Buches enthält eine der Übertreibung wegen verunglückte Parodie des Christenthums, in welcher der Verfasser die Miene des Verwunderns darüber annimmt, wie »eine kleine Anekdote,« die Erscheinung Christi nämlich, so welthistorisch werden konnte. Hier wird der Witz wider Willen komisch. Das Paradoxe kommt der Wahrheit sehr nahe; der Unsinn aber nie. Die Zugeständnisse, die im Verlaufe der Abhandlung dem Christenthume gemacht werden, heben aber die Polemik wieder aus dem Sattel. — Man hält diese Ansichten für gefährlich, weil man sie für aufrichtig nimmt. Mir erscheinen sie nicht so.

Die Ankündigung der »Deutschen Revüe« (bei Löwenthal in Mannheim) gibt Hoffnung und Zuversicht zum Besten der deutschen Interessen. Wienbarg's Einfluß wird sich heilbringend äußern, selbst wenn er nicht so productiv wie Gutzkow's Schnellkraft sich geltend machen sollte. Wir sehen hier ein Verhältniß, wie in der königl. preußischen Freiheitsperiode von 1813 bis 1815 zwischen Gneisenau und Blücher. Jener lenkte mit der stillbesonnenen Kraft der Intelligenz, dieser mit dem Vorwärtsschwunge seines Armes; jener war der Kopf, dieser der Haudegen. Daß nur Gutzkow bei seinem Jähtingseifer sich vor Schlappen hütet, an denen Wienbarg unschuldig wäre.

1837.

Was Aristoteles für das Mittelalter war, Mittelpunct aller Discussionen, scheint für die literarische Gegenwart noch immer Goethe sein zu müssen, zumal für Köpfe, die sich aus theoretischen Orientirungen über die Stellung zur Zeit ihre Praxis machen. Wenn mir recht ist, gibt Gutzkow in seiner Schrift über »Goethe im Wendepuncte zweier Jahrhunderte« selbst den Hinweis auf die scholastischen Debatten des Mittelalters. Mit dieser Schrift, die der Verfasser freiwillig der preußischen Censur unterbreitete, will er altes und neues Deutschland mit einander verknüpfen, wie es scheint, will mit Goethe eine Brücke schlagen, um über die Kluft hinwegzukommen, die der Staat zwischen sich und der deutschen Jugend durch polizeiliches Dreinschlagen aufriß. Gutzkow gibt hier keine, ohnedies schon oft ausgeführte Anatomie von Goethe's Werken, seine Betrachtung bleibt an dem Kern der Persönlichkeit haften. Wie wir auch über Goethe's ausgelebte Ideenkreise denken mögen, die Praktik des Mannes wird uns Spätlingen immerdar als ein Ideal erscheinen, das sich inmitten der seltsamsten deutschen Wirklichkeit zur Erscheinung brachte. Gutzkow's Schrift ist eine kritische Darlegung des Genies, das von anregenden und hemmenden Situationen bedrückt, trotz der damaligen Zustände ein dichterisches wurde, und den theils vernichtenden, theils in's Ungesunde und Abstracte auflösenden Gewalten seiner Zeit überall zu entschlüpfen wußte. Die gesunde Naivetät, das Harmlosunbewußte in Goethe's Naturell, diese eigentlichen Kennzeichen des Genies, finden wir hier als das vorzugsweise belebende Princip seines ganzen Daseins und Schaffens herausgestellt und beleuchtet. Der dritte Abschnitt betrachtet Goethe als das Product europäischer Weltzustände, als das Ergebniß der in einander webenden Gedanken der modernen Zeit. Hier greift dann die Darstellung nach Frankreich und England hinüber, um den Dichter unter den Gesichtspunct aller jener Anlässe zu bringen, die sein inneres Wesen bestimmen halfen. Wenn Goethe selbst in seinem Spätalter, fehlgreifend, an Byron seine Betrachtungen über das Ineinandergreifen der Geister dieser Zeit anknüpfte, so hatte er doch zur Erläuterung seiner eigenen Jugendeindrücke manches Phänomen heranzuziehen, was ihn selbst in solchen

mehr als beschränkt-patriotischen Zusammenhang stellte. Die Unruhe der neueren Menschheit schweift hinüber und herüber, und der einmal entfesselte, einmal von dem Durst nach allseitigem Trank des weiten und fernen Lebens erfaßte Menschengeist will sich nicht wieder einbannen lassen in Raum und Zeit seiner örtlichen Geburt. Wie wenig auch eine eigentliche Weltliteratur beginnen wird, eine Weltverwandschaft der Geister und ein Leben aller Seelen in dieser hat sich einmal Bahn gebrochen, seitdem der große französische Umsturz kein blos pariser Ereigniß war. Es ist um deswillen von Erfolg, auch schon Goethe's Erscheinung unter diesen weiten Gesichtspunct europäischer Constellation zu bringen. Das allseitig Offene, allseitig Hingeneigte in Goethe's Natur ist eigenthümlich genug.

Goethe, der die Wahrheit nur als ein Erlebniß und als Naturproduct kannte, dessen empirischer Egoismus in der Gesunderhaltung seines Geistes begründet war, unterlag gleichwohl in seinem Jugenddrange allen Eindrücken des Zeitalters, selbst dem Zuge der Sentimentalität, die sich über Deutschland verzweigte; er schrieb den Werther. So unterliegend und allen Zeiteinflüssen tributpflichtig, waren seine Schriften Rettungssignale, die er wie Nothschüsse abbrannte, bis er mit allen seinen Herzensfasern in einem kleinen Hofe eingefangen, all' den verschlingenden Verhältnissen der spätern Jahre sich entwand und in sich selbst einkehrte. Gutzkow hat diesen einheitlichen Faden der Bildungsgeschichte des Goethe'schen Genius mit viel Beredtsamkeit verfolgt und festgehalten; aber er hätte, um sein Gemälde zu schließen, die Zustände der Jetztwelt diesen Gesichtslinien der Goethe'schen Weltanschauung näher rücken sollen, damit die Gestalt des Genies unserer frühern, bereits abgelaufenen deutschen Epochen als abgeschlossen dastände. Was diesen Goethe mit seiner Zeit als in sich fertig und von uns geschieden ergibt, ist der Umstand, daß er mit seiner großen Natur auf einen kleinen Punct äußerlich gewiesen, sich gewöhnte, die Welt um sich herum, als sei er ihr Mittelpunct, zu construiren, und sich so den Wirren des allgemein deutschen Andrangs, der seine ersten Jugendarbeiten hervorrief, entzog, aber auch aus dieser eingefriedigten Welt, voll Glanz en miniature, seine Fühlhörner noch weiter zurückzog, bis er nur mit sich selbst endigte. Die

Entwickelungsgeschichte der Individuen unserer Zeit ist eine entgegengekehrte. Wir leben jetzt nicht mehr uns, wir sind ganz dem Zusammenhange der Welt hingegeben, und während das Genie der frühern Epoche sich in sich zurückflüchtete, geht all' unser Denken und Fühlen darauf hin, unser Leben hinausschlagen zu lassen in die Welt des allgemeinen Daseins. Die Geschichte der einzelnen heroischen Persönlichkeiten ist zu Ende, und die Geschichte der Ideen und ihrer vielen Träger hat begonnen. Aus der Aristokratie des Genies muß eine Demokratie der Talente und eine Herrschaft der Gesinnung werden. — Gutzkow's Buch hat keinen Schluß.

1838.

In Gutzkow sind so viel schadhafte und nutzbare Elemente dieser Zeit, daß die Betrachtung, die den Entwickelungen mit Theilnahme zusieht, sich nicht lange von ihm abkehren kann. Gutzkow ist der Mann der Debatte. Poesie, Philosophie, Zeitgestaltungen, Volksbewegungen, Alles dient ihm nur zum Mantelwurf, um hinter ihm die eigenen Glieder seines immerfort bewegten Naturells zu postiren. Diesen Mantelwurf nimmt er meist als neméïsche Löwenhaut um die Schulter und steht als kritischer Herkules Modell. Aber er versucht allerhand Stellungen, allerhand Costüme, auch als Fee, als Faun, als Satyr, als Cerberus. Oft genug gibt er in solchen Positionen Blößen. Immer aber beschäftigt er. —.In Gutzkow ist sehr viel schadhafter und sehr viel nutzbarer Zeitstoff. Man kann die Zeit in ihm beobachten. In seiner Schrift gegen Görres' »Athanasius,« haben alle seine guten Elemente wirksam in einander gegriffen, um das Bewußtsein des jetzigen Geschlechts über die cölner Wirrung hinauszuheben. Warum? Man stelle Gutzkow auf die Tribüne, und sein besseres Selbst rafft sich immerfort kräftig zusammen, und hält Ziel und gebotene Mittel fest. Inzwischen ist er nur Literat, und die Wachsamkeit seines Kopfes versinkt in kleinliche Ränkesucht. Dann steht er blos Modell und zeigt nach Gelegenheit dem Zeitalter seine üble Seite. Indessen soll er das Zeitalter nicht an Wachsamkeit überbieten. — Er beleuchtet in seiner Schrift sehr scharf die rothe Mütze und die Capuze, die Görres schwingt. Er meint, die demagogische

Vergangenheit des Mannes hätte sich, wie ein alter Rheumatismus, nun in heiligen Geschwüren auf die Haut geworfen. Er erinnert an andere Wandlungen renegatenhafter Männer Deutschlands, Zach, Werner, Fr. Schlegel, Stollberg, und deutet auf die Einheit, die sich doch in deren Metamorphosen an den Tag gestellt. »Doch hat,« sagt er, »diese Einheit bei Görres nicht wie bei jenen den Vorzug, daß sie sich tief im edleren Theile seines Herzens gebettet hätte, daß sie einen unauslöschlichen Durst nach Erkenntniß, Beruhigung, Wahrheit verriethe und durch die großartigsten Veränderungen in der allgemeinen Zeitgeschichte bedingt würde. Das, was Görres unter allen Umständen beibehielt, war die Leidenschaft, der formelle Widerspruchsgeist, der kleinliche coblenzer Localegoismus. Das Talent der Sprache umgaukelte ihn verführerisch, so daß er Alles vertheidigte oder angriff, was seiner Ausdrucksweise schlagendere Effecte darbot. Den Styl St. Just's ahmte er als Republikaner nach, dann pfiff er den Ton der Naturphilosophie, dann folgte er den Bahnen, die Schlegel und Kanne gezeichnet hatten, dann, als Herausgeber des »rheinischen Merkur,« poetisirte er die trockne Derbheit Jahn's und Arndt's, dann machte er umgekehrt den Lamennais'schen Weg vom Demokraten zum Jesuiten, opferte den theokratischen Einflüssen der neu-französischen Speculation und den historischen Rechtsbegründungen eines Haller, bis die Kirche ihr weites Gewand ausbreitete, alle verworrenen Ideen und Eindrücke, die in dem Chamäleon noch zuckten und galvanisch vibrirten, umhüllte, und über die allmälige Abtakelung dieses Fahrzeugs, die Pensionirung und Inruhestandversetzung eines stark gewesenen Mannes ihren heiligen Segen sprach. Wohl dem, der seinen Frieden hat! Aber wer möchte den Frieden um den Preis seiner Ehre erkaufen?« —

Ein merkwürdiges Spiegelbild Gutzkow's ist der Roman »Seraphine.« Der Autor ist ehrlich genug, sich selbst scharf zu beobachten, aber er sollte dies Bild ohnmächtiger Zerrissenheit dem Publicum nicht bieten. Was soll uns die Anatomie dieser Schwächen, die uns unter die Lupe einer überwachten Empfindsamkeit gerückt werden? Es soll beweisen, daß »der in ihm waltenden Gedankenzeugung nicht in dem Grade, als er dafür

verrufen sei, die weibliche Seite fehle.« Es soll den Leuten zeigen, daß es nicht so halsbrecherisch tollkühn mit ihm stehe, daß er nicht der Furchtbare sei, der nicht auch seine weichen Stunden habe. Aber er hüstelt sich hier in eine Sentimentalität hinein, die er im nächsten Augenblicke selbst bespöttelt. Wie Gutzkow mit sich selbst, mit dem Publicum und mit der Literatur immer gern experimentirt hat, so machen diese seine Romanfiguren mit dem Leben nur Experimente. Diese Seraphine und ihre Liebhaber heucheln sich in Gefühle hinein und haben nie ein Gefühl erlebt; vor lauter Raffinement des Verstandes kommt es zu keiner Neigung, vor lauter Planmachen zum Roman kommt es nicht zum Roman; im Gefühl der Ohnmacht schleppt sich Alles hin, die Selbsttäuschung verfliegt und die nüchterne Leere bleibt zurück. Soll das Buch eine Satyre auf die Sentimentalität, ein Bild der modernen Zeit sein, so fürcht' ich, der Verfasser hat sich hier mit seiner Zeit verwechselt.

In seinem »Blasedow« ist der erste Entwurf bedeutend, aber die Ausführung kommt ihm nicht nach. Gutzkow wollte einen modernen Don Quixote liefern; er nahm dazu einen armen Landpfarrer, der mit seiner Frau, mit seiner Gemeinde, mit seinem Gouvernement im Streit, über die Vielwisserei in der Zeit empört, ein eigenes Erziehungsexperiment an seinen Söhnen wagt, indem er jeden ausschließlich für ein besonderes Fach, den einen zum Schlachtenmaler, den andern zum Volksdichter u. s. w. erzieht. Bei all' dieser Beschränkung der jungen Kräfte werden die Knaben frühreife Narren. So kommen sie nach der Residenz, wo sie ihre Studien bald aufgeben und Journalisten werden. Der Alte endet im Wahnsinn. Das Element, auf welches der Verfasser stieß, das Leben eines Landpfarrers, war, wenn nicht neu, doch ein glückliches, es konnte neu werden durch die Beziehungen auf den Culturstand der Gegenwart. Belesenheit hat der Autor genug, um die Bezüglichkeiten hineinzuweben, allein dies gerade hat ihn verführt, sich die Sache leicht zu machen. Der Roman ist nichts als eine Sammelei von Curiositäten.

1842.

Gutzkow hat, wie mir scheint, sein bestes Buch geschrieben. Geben seine »Briefe über Frankreich,« nach Inhalt und Form der Abfassung, auch viel Ephemeres, das auf längere Zeit nicht Stich halten kann, so beweisen sie doch, ohne es zu wollen, wo die Bedeutsamkeit dieser schriftstellerischen Kraft zu suchen sein würde, wäre sie ein Erzeugniß ungestörter Entwickelung. Gutzkow ist auch bei der halben, schlaffen, noch immer feigen und zerbröckelten Entfaltung des politischen Deutschlands ein ungewöhnliches publicistisches Talent, — ich würde sagen ein großartiges, höben ihn die Verhältnisse in eine entschieden wirksame Stellung und machten sie seine Gesinnung treu und zuversichtlich. Ein solches Talent will durchaus gehoben sein, will auf großem Platze großen Spielraum, damit sein Ehrgeiz nicht in die Kleinlichkeit der Medisance verfällt. — Von Allem, was über das politische Frankreich von heute berichtet wurde, halt' ich die drei Gemälde, welche Eduard Gans von den pariser Zuständen in den Jahren 1825, 1830 und 1835 entworfen hat, für das Bedeutendste. Über Thiers, Guizot, die Deputirtenkammer, die französische Centralisation, Michel Chevalier, die Fourieristen und Communisten hat wohl Gutzkow der Sache nach das Wichtigste, der Form nach das Vollendetste geliefert.

Wir finden hier Gutzkow — um uns vorzüglich mit seiner literarischen Person zu beschäftigen — auf patriotischem Boden wieder. Sein Esprit, jeder Zeit stark und schlagfertig, wie wir das nie in Abrede gestellt, dreht sich hier nicht um ein ehrgeiziges kleines Etwas, er nimmt große Gesichtspuncte, rückt sich in die Objecte der Welt hinaus, hat einen Zusammenhalt bekommen durch den nationaldeutschen Hintergrund seiner Forschungen und Schilderungen. Er ist mitten im Brennpunct der französischen Welt auf Momente sogar übertrieben deutsch, ich will sagen sentimental, elegisch; er kann weinen, wo wir's nicht vermuthen, z. B. vor der Dejazet. Er fürchtet sich vor der Medisance des Salons, er jammert, keinen deutschen Familienabend in Paris zu finden, er scheut sich anfangs, George Sand Auge in Auge entgegenzutreten, er ist blöder Schwärmer genug, ihre Wohnung erst aus ganz anderem Motiv zu betreten, um

von fern ihre Existenz zu belauschen. — Und wie es später doch zu einem Abendbesuche in ihrem Boudoir kommt, da gibt es zwischen beiden aus Verlegenheit eine kalte nüchterne Scene, statt eines wirklichen lebendigen Verkehrs zweier bevorzugter Geister, ein fast grammatikalisch und lexikalisch gehaltenes Frag- und Antwortspiel, ein Examinationsstündchen über deutsche und französische Interessen. Gutzkow hat nicht gelebt in Paris, er hat es durchreist und an einigen Puncten studirt. Daß er seine anfänglichen Verlegenheiten, französischen Objecten und Personen gegenüber, so naiv eingesteht, ist ein liebenswürdiger Zug. Bevor uns die Sachen selber im Buche ganz und gar beschäftigen, stellt der Autor seine Person häufig hin zur Beleuchtung. Ich finde es liebenswürdig, wenn er auf dem Wege nach Frankreich sagt, es genire ihn, seine preußische Thalerrechnung nun in Franken, Sou und Centimen zu übersetzen. Bei Guizot setzt er auch erst einige Male an, bevor er ihm etwas abgewinnt, und der Minister offerirt ihm, deutsch zu reden. Das ist ebenfalls sehr naiv, noch naiver, wenn die Pikanterie seines Styles ihn oft selber in gewissen moralischen Möglichkeiten blosstellt, ihn oder Ebenbürtige. Er schreibt in Bezug auf Hamburg für den Zollanschluß: »Ich will keine Professur am hamburger Johanneum haben, und brauche deshalb nicht g e g e n den Zollverein zu schreiben.« Unschön, obwohl verzeihlich, ist eines deutschen Autor's Kleinmuth über sein äußerliches Nichts, wenn er die Stellung der deutschen und französischen Talente vergleicht und fortgesetzt mit Erbitterung in Parallele zieht. Er vergibt sich sonst nichts, französischen Persönlichkeiten gegenüber, und seine Briefe können, mit Ausnahme einiger Wendungen, zur Ehre des Vaterlandes, ganz gut übersetzt werden.

Über die Freiheit der Presse in Frankreich finden wir einen hübschen Zug. Seitdem man in Frankreich die Drucker für den Inhalt von Werken, die sie oft kaum verstehen, verantwortlich gemacht, seitdem man anfängt, die meistentheils sehr schadhaften Puncte des Cautionnements der Journale, ihrer Fonds, ihrer Eigenthumsrechte criminell zu untersuchen, hält man auch die Censur für möglich. So heißt es wenigstens. »Villemain aber und St. Marc Girardin, der mich zu ihm geführt,« sagt Gutzkow, »wiederholten freilich: Jamais, jamais!« — Was

machen denn nun, fragte der Minister, die deutschen Schriftsteller mit ihrem Geist, wenn sie ihn unter ein so schreckliches Joch, wie die Censur, beugen müssen? — Wir befleißigen uns, erwiederte Gutzkow, einen desto origineller en Styl zu schreiben, — und Villemain erinnert sich lachend an Benjamin Constant, der, so lange er unter der Censur schrieb, ein großer Stylist war; er mußte die Wahrheit umgehen, also machte seine Feder die kunstvollsten Schlangenwindungen, die anmuthigsten Schönheitslinien. Später, als er schreiben durfte, was er wollte, wurde er — grob. Man las ihn nicht mehr. Schließlich aber gibt Villemain dem deutschen Schriftsteller die Versicherung, daß Frankreich um den Preis der Preßfreiheit doch vorziehen würde, schlechte, als mit der Censur gute Stylisten zu haben. Deutschland ebenfalls, wenn es wahr wäre, daß die Speculation, sich und die Wahrheit versteckt durchzubringen, einen schönen Styl macht. Einen feinen vielleicht, einen glatten, jesuitisch pfiffigen, einen coquetten und barocken; niemals aber einen guten, offenen, großartig ehrlichen, moralisch schönen. Demosthenes' offene Sicherheit ist doch wohl eine Schönheit gegen Tacitus' verkniffenen Tiefsinn! Oder sollte der Satz, daß ein gutes Herz mehr werth ist, als ein feiner Verstand, so ganz und gar keinen Glauben mehr in Deutschland haben, gar nicht deutsch mehr sein? Wir werden den Glauben wiedergewinnen, wir werden von dieser Hypercultur zur offenen Ehrlichkeit mit Volk und Fürsten zurückkehren müssen. Dies ein Bekenntniß, das Gutzkow nicht ablegt, aber doch wohl theilt.

Von Hamburg führt der Weg des Autors über Hannover, Cöln und Aachen nach Brüssel. Es sind wenig Briefe, kurze Schilderungen, aber treffende Beobachtungen, die wir über jene deutschen Puncte erhalten; die Betrachtungen über Deutschland gehören zu den bedeutendsten, zu den dankbarsten im Buche, sie sind flüchtig und doch treffender, als manche seiner zusammenstudirten Phrasen über diese oder jene ephemere Berühmtheit der pariser Welt. Mit Belgien beschäftigt sich der Reisende weniger, als wir nach dem kurzen, richtigen Gesichtspuncte, den er hier faßt, wünschen müssen. »Belgien ist auf der Stufe, die Frankreich nie, Deutschland sehr spät erreichen wird. Belgien hat die abstracte Freiheit und die Freiheit der mittelalterlichen

Städtebildung. Es ist frei im Allgemeinen und frei im Besondern.« Über die Architectur der belgischen Städte hält er eine kurze Musterung; die Rathhäuser nennt er Asyle der Bürgerfreiheit. Mit den dortigen Menschen beschäftigt er sich wenig. In Paris bemüht er sich desto emsiger um den Verkehr mit Notabilitäten, so freilich, daß man die Bemühung fühlt, die nicht immer lohnend ist, nicht immer glückt. Aber der Drang des Forschens ist bei Gutzkow unerbittlich, er geht seinen Mann, dem er auf den ersten Blick nichts abgewinnen konnte, wiederholt an, er läßt seine Beute nicht fahren. Gutzkow hat in seiner Art der Auffassung nichts vom Eroberer, der glänzend und wie mit einem Wurfe von seinem Gegenstande Besitz ergreift. Gutzkow schleicht um's Ding herum, lugt, unterminirt und kommt gleichsam von unten her in den tiefen Mittelpunct der Sache. Er krittelt am Äußern so lange mürrisch herum, bis er in's Herz durchgedrungen ist, und uns dann nach langer Mühe erst der Kern dessen, was er findet und gibt, überrascht. Gutzkow gibt mehr als die bloße Medisance der Reiseliteratur. Er begnügt sich niemals mit der Oberfläche der Personen und Dinge. Er hat Frankreich auf einigen Puncten studirt, mit seinem Theater, einigen Zweigen seiner Literatur, seiner Publicistik und Kammerberedtsamkeit war er seit Jahren vertraut, und die Resultate fleißiger Lectüre knüpft er nun hier an den Zufall des Augenblicks, an die persönliche Begegnung mit den Fähigkeiten des Tages, von denen er freilich nur nach prima vista berichtet, um sein längst fertiges Raisonnement bequem zu unterstützen. Seine Conversationen mit lebenden Figuren sind oft nur ein abstractes Frag- und Antwortspiel, wo das Für und Wider des Themas hier mehr, dort weniger geschickt vertheilt ist, es sind geistreich in Scene gesetzte Abhandlungen. Ich habe die verunglückte Scene im kleinen Abendzirkel der Marquise Dudevant schon erwähnt. Das Visitenlaufen und Berichterstatten über Augenblicke, wo sich Niemand ganz gibt, diese Unsitte der modernen Reiseliteratur, sollte aufhören. Man muß mit den Menschen leben, sie nicht als Raritäten beäugeln, will man sie verstehen, ihre geistigen Schöpfungen aus der Eigenthümlichkeit ihres persönlichen Naturells erläutern. Bedeutende Menschen geben sich nicht so schnell an den Augenblick; am wenig-

sten wohl eine tiefsinnige Frau in ihrem eigensten Wesen, um sie nach einem Stündchen Conversation zu fassen. Mehr glückt es bei Männern der Öffentlichkeit, Äußeres und Inneres zu confrontiren, beides gegenseitig zum ergänzenden Verständniß zu bringen. Guizot, Thiers, diese Männer der Tagesdebatte, sind meisterhaft gezeichnet; die Darstellung einer Sitzung der Deputirtenkammer, das Gelungenste im Buche, beweist Gutzkow's Beruf als Publicist und als Darsteller öffentlicher Charaktere. Die kleinen Jämmerlichkeiten im Wettkampfe des Ehrgeizes, dem das Wohl der Nation anheimzufallen scheint, schildert er vortrefflich. Man könnte hier fast verleitet werden, zu glauben, Gutzkow sei auch zum Berichterstatter über große Menschen, über glorreiche Epochen berufen. Was doch wohl nicht der Fall ist. Sein Scharfsinn weidet sich zu gern an den kleinen Hinfälligkeiten der Creatur. Früher kritisirte er so Bücher und Autoren; jetzt sieht er so die Welt und schildert so Zustände und Menschen. Er ist furchtbar scharfsinnig für kleine Dinge. Wenn er Chasles, Quinet charakterisirt, oder seinen deutschen Freunden, Weill, Dingelstedt, Kränze mit Stacheln und Dornen flicht, so staunen wir über diese Virtuosität im Benutzen kleiner Zufälligkeiten, die er wider Willen dem Spott preisgibt. Daß Gutzkow keine Lustspiele schreibt! Es wird ihm Alles so leicht zur Posse! Hin und wieder ist es auch nicht blos die Schneide seines Secirmessers, die in der Art und Weise seiner Auffassung merkwürdig erscheint. Im Hintergrunde seiner Darstellungen lauert sehr oft eine crasse Einsicht in die Gemeinheit der Welt. Man lese, wie er den Cancan schildert. Hier kann die Sache selbst kaum schreckhafter sein, als die Gutzkow'sche Erläuterung.

Das heutige Theater der Franzosen nimmt seine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Er gibt gewissenhaften Bericht über den Zustand der pariser Kunst, charakterisirt besonders die Dejazet, Bouffé und Lamaître, der ihn an Seydelmann erinnert. In Bezug auf die Leistungen der Dem. Rachel findet er vielleicht nicht recht den französischen Standpunct, um ihre Wirkungen rechtfertigen zu können. Ich kann das freilich nur loben; der Deutsche sollte nie einen andern Standpunct als einen deut-

schen haben, und die Zeit ist nahe, wo wir verwerfen, was wir nicht brauchen können.

Zu den besten Partien im Buche gehören die Abschnitte über Michel Chevalier, über Fourierismus und Communismus. Hier versenkt sich Gutzkow in den Stoff, hier vergißt er seine Coulisseninteressen, vergißt — es scheint ihm schwer zu werden — die kritische Rache, die er an Saphir, an Wiest, an dieser und jener mißliebigen deutschen Bühnendirection zu nehmen hat. Er gibt sich in diesen Abschnitten an eine große Sache hin, und wir wünschen uns Glück dazu, einen seltenen Scharfsinn hier nicht verschwendet zu sehen.

Ein besonderer Punct in Gutzkow's Bekenntnissen, auf den ich noch eingehen muß, ist der gute Rath, den er allen nach Paris reisenden Deutschen gibt. Er räth jedem Deutschen, dort im Gefühl seiner Nationalität aufzutreten; der Franzose kenne keine andere Art, sich einzuführen, und achtet nur diese. Der Patriotismus gibt den pariser Briefen von Gutzkow nicht allein eine wohlthuende Färbung, sondern auch einen echten Hintergrund, Halt und Werth. Wir haben hier mehr als Talent, als Speculation und Raffinement des Esprit; wir stoßen hier auf Gesinnung, und der Charakter ist es, dem wir huldigen, weil er es ist, der die sonst losgelassenen Kräfte des Geistes und Gemüthes zu einem individuellen Ganzen zusammenfaßt und bewahrheitet. Als bloßer guter Rath aber ist die obige patriotische Äußerung doch eine zu arge Demüthigung. Und ist denn wirklich, wenn wir nicht mit freier Stirn und offener Brust dem Fremden über Deutschland Rede stehen können, der Gewinn eines Besuches in Paris so groß, um das nationale Schamgefühl ruhig mit in den Kauf zu nehmen? Auch Timon-Cormenin fragt Gutzkow: »was erwarten Sie von Deutschland?« Diese Frage, mit welcher er hundert Mal angegangen wird, hat er sich gewöhnt, mit einer Art wichtigthuender Eitelkeit zu beantworten. Er habe dann Dinge versprochen für Deutschland, an die er in Deutschland selbst nicht glaube. Er habe Preußen eine Verfassung versprochen, habe für alle Könige und Großherzöge der lieben Heimath gutgesagt, eine große militairische Kraftentwickelung — fingirt, wie er wörtlich sagt; habe für Österreich garantirt und die Preßfreiheit decretirt. Hat Gutz-

kow daran gedacht, was die Franzosen von ihm, von uns, von deutscher Publicistik, von Deutschland überhaupt denken, wenn sie sich diese Stelle seines Buches übersetzen und sehen, alles das sei nur von ihm fingirt, nicht blos diese Dinge, auch der Glaube an diese Dinge? Man blieb ihm freilich auch persönlich nichts schuldig auf seine — gutgemeinte Prahlerei, denn dafür gibt Gutzkow selbst seine erlogene Zuversicht. Man machte ihm regelmäßig dieselben Gegeneinwände: les quatre questions, **Bruno Bauer, les Hallischen Jahrbuck etc. etc.**; aber er meinte dann (ob ernstlich oder eben auch wieder par dépit?), das wären kleine bedenkliche Blasen, die bald wieder zerplatzen würden, und wiederholt in seinem Buche — so sehr ist ihm Schalkheit zur andern Natur geworden — man thue in Paris immer besser, die Miene anzunehmen, als ginge Deutschland einer großen und glänzenden Zukunft entgegen. In der That, man thut noch besser, zu Hause zu bleiben, so lange man nicht mit dem ungeheuchelten Nationalehrgefühl in der Fremde auftreten kann. Ich tadle nicht, daß Gutzkow, daß Irgendwer es nicht konnte bis heute; mein Tadel geht auf die Sachlage, geht aber auch auf erheuchelte und schiefe Versuche, diese zu bessern. Diese Versuche, uns bei den Fremden in ein gutes Licht zu stellen, sind gut gemeint, aber noch einen Schritt weiter, und — man gibt sich gar nicht alljährlich so viel Mühe, die französischen Herrlichkeiten von heute und die pariser Feuilletonpotenzen zu begreifen und zu construiren. Die Franzosen haben Großes genug geleistet, sie haben oft genug die Pforten der Weltgeschichte aus den alten Angeln gehoben und in neue gerückt. Wollen sie jetzt verschnaufen, so lasse man ihnen Zeit. Der regelmäßige Schwalbenzug der deutschen Reisenden und die pflichtgetreue hergebrachte Literatur darüber wird lächerlich. Es geziemt den Deutschen nicht, das Ephemere, sondern das Absolute von aller Welt sich zu eigen zu machen.

Gutzkow gibt schließlich noch einen Anhang, zu dem ihn der Tod des Herzogs von Orleans veranlaßte. Er spricht sich über die Epochen Frankreichs, wo eine vormundschaftliche Regierung eintrat, kenntnißreich aus. Sonst mißfällt mir das flaue Raisonnement, das ihn beinahe befähigt, irgend eine von unsern großen charakterlosen politischen Zeitungen zu leiten.

Flau sage ich, weil es in jedem Augenblick vom Windstoß des Zufalls und der Gunst umgestoßen werden kann, weil es nicht das Bleibende im Wechsel erfaßt und das Debattengeschwätz, das in Frankreich und England Mann gegen Mann Leben und Kraft hat, unnütz auf die todten Spalten des Druckes herüberschleppt. Und worauf läuft hier Gutzkow's Gutachten hinaus? Er sagt, Frankreich würde auch unter einem Kinde glücklich sein können. So fest sei das moralische Element in ganz Europa, und man könne dem monarchischen Princip dazu Glück wünschen. Ich weiß nicht, ist dieser Glückwunsch volle Überzeugung, oder ein hingeworfenes Körnchen, bei dem man sehen will, wie es aufgeht? Ferner sagt er: Frankreich gehe nicht zu Grunde, wenn auch eine Dynastie zu Grunde gehe. Frankreich würde, falls die Orleans ausstürben oder unbrauchbar würden, weder die Bourbons zurückwünschen, noch nach den Napoleoniden rufen; es würde nicht in Verlegenheit gerathen, es würde sich einen Herrscher unter den Fürstenstämmen Europa's suchen. Wirklich? »Ich sage,« sagt Gutzkow, »nichts hat sich verändert. Ich sage, Frankreich ist über die gestörte Thronfolge des Hauses Orleans erhaben. Ich sage, Frankreich hat die Kraft, sich selbst zu regieren.« Was kann man nicht Alles sagen! Ich meinerseits halte Frankreich unter einem fremdländischen Herrscher für eine Unmöglichkeit; es glaublich finden, heißt den französischen Ehrgeiz verkennen. Der alte Blücher wollte sogar Frankreich in vier Theile zerreißen und unter vier Coburger stecken. — Gutzkow wolle seine große publicistische Kraft den deutschen Zuständen erhalten und sie nicht an's Ausland verschwenden, dessen Möglichkeit wir uns gegenüber construiren sollten, sofern wir unsere eigene Haltung darnach zu nehmen haben. Auch Louis Philipp, der so oft von deutschen Schriftstellern beleuchtete, hat unter Gutzkow's Feder eine Charakteristik erfahren, die ich für schief halte. Jules Janin's Louis Philipp ist meines Erachtens der allein richtige. Aber lassen wir doch das heutige Frankreich mit sich selbst fertig werden! Gutzkow scheint uns Glück zu wünschen, daß Frankreich unter Louis Philipp schwach geworden. Diese Gratulation kann Deutschland nicht annehmen. Gutzkow's Patriotismus geht hier fehl; ich weiß nicht, verführte ihn sein schwankendes Herz oder seine schwankende Logik. Mir scheint

an Frankreich das Bedeutendste, daß es uns in Schach hält. Diese Mission hat es der Welt, hat es Deutschland gegenüber. Ohne die Besorgniß, daß von dort her der bei uns versagte Fortschritt hereinbricht, blieben unsere heimischen Gewalten faul und in schlaffer Gemüthlichkeit.

18.

Deutsche Dramatiker.

Wienbarg hat eine dramatische Bücherschau eröffnet. Er will mit dem guten Pflugschar seiner Kritik das Feld der dramatischen Muse für die Männer von heute wieder urbar machen helfen. Seine Kritik durchfurcht wohlthätig den Boden. Die scharfe Frische, die heitere Kraft seines Wortes wirkt erquicklich und belebend. Er erleichtert der Literatur einen Entschluß, der nahe genug liegt, aber durch eine Reihe niederschlagender Erfahrungen erschwert wurde. Trotz dem Verfall der Schauspielkunst, trotz der Verwahrlosung des Geschmacks bei Ausübenden und Schauenden, trotz der Ungunst äußerer und innerer Nöthigungen, scheint die Literatur doch der Überzeugung werden zu wollen, die Bühne aufgeben, heiße die wirksamste Position verkennen. Es wird wohl noch lange fraglich bleiben, ob sich die Literatur der Bühne anbequemt, in ihre schlaffen und seichten Bedingungen eingeht, oder ob sie sich und ihren Interessen die Bühne unterwirft. Die Verwahrlosung des deutschen Theaters datirt nicht allein von dem Umsichgreifen des Operngenusses, sie datirt noch weit mehr von dem Unbehagen der Literatur, von deren Sträuben, die Masse kraftvoll im Moment erfassen zu wollen. Ob dies Unbehagen nicht zugleich mit der Unfähigkeit, mit prüder, unpraktischer Zimperlichkeit Hand in Hand geht, weiß ich selbst nicht zu erörtern. Der Zug des neuen Geistes hatte nun einmal seine besondere Richtung, Literatur und Bühne hatten sich überworfen und leben noch auf gespanntem Fuße. Nicht aus der jüngern Zeit, schon von Tieck schreibt sich dieser Übelstand her. Statt jene Kaisertragödien zu schreiben, zu denen, wie die Briefe an Solger verriethen, soviel Vorrüstung

geschah, wurde Tieck Dramaturg einer Hofbühne, aus einer Nationalehre wurde für ihn eine bloße Liebhaberei, und seine Production lieferte für ein auserwähltes, parfümirtes Publicum esoterische Novellistik. Die deutsche Bühne wurde von Übersetzungsfabrikanten und von der bedientenhaften Mittelmäßigkeit mit Novitäten versorgt. Immermann's und Grabbe's großartige Kräfte geberdeten sich zu craß, um Boden zu gewinnen. Gegenwärtig will sich vielleicht der Zeitpunct günstiger gestalten. Die Opernwuth hat ihre Krisis hinter sich, Scribe's Werkstatt wird lässig, Raupach's geschminkte Lüge hört auf zu täuschen. Wie aufnahmlustig das deutsche Theaterpublicum, wie gern es einen neuen Stern begrüßt, haben wir an Halm's »Griseldis« erlebt. Der neue Stern indessen war nur ein roth aufgedunsener Komet, und die Literatur hat darauf zu achten, daß es nicht darauf ankomme, sich der Breter coute qui coute! zu bemächtigen, sondern sich in sich selbst zu gestalten, und in ihren dramatischen Erzeugnissen jene Gesundheit des Geistes zu erobern, der alle Lüge, alle geschraubte Unnatur fremd bleibt. Die Kritik, ist sie blos literarisch, kann hier nicht viel thun. Das Drama will und soll aufführbar sein, die dramatische Literatur muß unmittelbar mit dem Theater in Verkehr treten. Erst an der Aufführung begreift der Dichter die dramatische Wirkung, ermißt die theatralische Möglichkeit; ohne Darstellung hat das Drama kein Feld, wo es fußt, nur auf diesem naturgemäßen Boden, nur bei dem Ineinandergreifen der dichterischen Production und der lebendigen, anschaulichen Darstellung kann die Kritik auf das Drama wie auf das Publicum heilsam einwirken. Eine Polemik gegen den Stand der jetzigen Theaterinteressen kann höchstens einen Abzugscanal eröffnen, den jedoch jede Verwaltung so lange wieder stopft, als die heimische Literatur es verabsäumt, ihr frische Quelladern zuzuführen.

Wienbarg's Kritik will sich nun das Verdienst erwerben, sich der dramatischen Leistungen unserer Zeit zu bemächtigen, dem lesenden Publicum deren Werth und Unwerth zu entfalten und zunächst für die schaffenden Talente selbst eine Geschmacksreinigung zu versuchen. Mit der leuchtenden Schärfe seiner kritischen Vernunft hatte er die Verwahrlosung der Halm'schen Arbeiten

aufgedeckt; jetzt trieb es ihn, Uhland's verkannte dramatischen Gedichte dem Bewußtsein der Denkenden kritisch zu vergegenwärtigen, da das deutsche Theater sie mißachtet und ignorirt hat. Er erinnert an »Ernst von Schwaben« und erläutert ausführlich »Ludwig den Baier«. Er feiert Uhland's keusche Kraft, die kindliche Mannheit, die seine Dramen beseelt, die hohe Natureinfalt seiner gesunden Brust, die ruhige Größe seiner historischen Haltung. Bei dieser schönen Hingebung, die an der Kritik unserer Zeit als eine seltene Tugend zu bezeichnen ist, verkennt Wienbarg auch nicht, daß alle jene Vorzüge, die Uhland als Dramatiker besitzt, — Eigenschaften, die gleichsam das Fundament des dramatischen Lebens sein müssen, ohne daß sie das Gebäude schon selbst vollenden, — in diesen beiden Dramen noch sehr in verhaltenen Athemzügen, noch in einer gewissen Gebundenheit befangen sind. Die äußere Ungunst, die Uhland's dramatische Productionen traf, verhinderte ihn, den betretenen Pfad zu verfolgen; der Balladensänger vollendete sich in ihm, der Dramatiker, der ganze Uhland, blieb Fragment. Sein »Ludwig der Baier« war zu wenig baiersch, war zu deutsch; die münchener Hofbühne wies das Werk schnöder Weise von sich, eine Nationalbühne gibt es in Deutschland nicht, nach einem deutschen Nationalbewußtsein kann man, wie Diogenes, bei hellem lichten Tage mit Laternen suchen.

In Julius Mosen ergibt sich manche Verwandtschaft mit Uhland, dieselbe Enthaltsamkeit des Gefühls, dieselbe Keuschheit der Empfindung, dieselbe Energie ursprünglicher reiner Dichtergesinnung, die aller undramatischen Schwelgerei des Empfindens abhold ist. Dabei aber bei Mosen wie bei Uhland dieselbe Gebundenheit in der Gliederung, dieselbe verhaltene Kargheit in der Ausführung. Bei Mosen ergibt sich ein rhetorischer Schwung kühner Gedankenzüge, die sich urplötzlich nach einer Seite hin Luft machen. Dies befähigt nun zunächst zum Monolog, und in der merkwürdigen Tragödie »Rienzi« war eben nur diese eine, mit subjectiver Lust gehegte und gepflegte Gestalt ausgearbeitet fertig, alle anderen waren Figuranten für diesen Mittelpunct. »Rienzi« hätte trotz seiner nur monologischen Haltung auf der Bühne einen mächtigen Effect gemacht, einen Effect, den die politische Bangigkeit der Zeitgenossen nicht wagte.

Hermann Marggraff hat schon vor Jahr und Tag in einem »Heinrich« seine Shakspeare'sche Schule an den Tag gelegt. Diese Schule verräth auch noch in einzelnen Nebenfiguren sein »Täubchen von Amsterdam«, wie denn der Canzler Valkendorf nur matte Copie des Polonius zu nennen ist. Dagegen gibt sich in der Haltung und Charakterfärbung der Hauptgestalten eine rege Ursprünglichkeit, eine naive Kraft der Auffassung und Durchführung kund. Die Scenen zwischen Christiern und Düveke, Torben Oxe und Düveke, Christiern und Faaburg sind dramatisch wie theatralisch gleich glücklich. Überhaupt ist das natürliche einfache Verhalten je zweier Figuren in ihrem Bezug auf einander sehr gelungen mit Kraft und jener gesunden Einfalt hingestellt, die stets wirksam sein wird. Steigert sich aber der Gefühlsconflict in vielgestaltigen Gruppen, in der Musik würden wir sagen: will sich der Gedankensatz nicht im Duett, sondern in einem mehrgliederigen Tonstück entfalten, so offenbart sich die dramatische Naivetät des Dichters in einer Unschuld, wie sie sonst dem alten deutschen Schauspiel eigen, in einer Harmlosigkeit, wie man sie fast nur an Hans Sachs gewohnt ist. Die Scene, wo sich die Königin mit der Sigbrit überwirft, verräth — könnte man sagen — mangelhafte Einsicht in Convenienz und gesellschaftliche Möglichkeit; dies trifft auch die Naivetät, womit andere Scenen, z. B. das Verhalten der Königin zu Faaburg, von Marggraff hingestellt sind; im Grunde aber liegt diese Fahrlässigkeit, die bei der Aufführung vielleicht weniger fühlbar wird, als bei der Lectüre, in der noch unfertig gebliebenen Fähigkeit, complicirtere Gliederungen, mehrfacher verschlungene Situationen naturgültig und wahr zu zeichnen. *)

Vor Allen aber nimmt Immermann's dramatische Muse fortgesetzt ein hohes Interesse in Anspruch, zumal da die berliner Kritik sich an seinem »Opfer des Schweigens« offenbar versündigt hat. Im dritten Jahrgange des Franck'schen Taschenbuchs steht die Tragödie gedruckt, aber nicht mit der gewiß wohlthuenden Abkürzung und Umgestaltung des ersten Actes, mit der sie unter dem Titel »Ghismonda« in Weimar mit

*) Hier urtheil' ich aber nur, wie der Blinde von der Farbe, nur nach der Lectüre. Über die Wirkung des Stückes auf der Bühne s. später.

großem Beifall gegeben wurde. Diese schleppende Introduction in erster Abfassung setzt nicht minder wie die harte ungefügige Technik und oft steife Reckenhaftigkeit der Diction bei einem so großen Talente in gerechtes Staunen. Ein so langer Musendienst, däucht mir, hätte auch den härtesten Demant schleifen müssen; bei alledem blieb dies Talent für die Bühne wie für die Nation ein ungeschliffener Edelstein. Und es liegt in Immermann's ganzem geistigen Wesen, — denn auch in den Werken ganz objectiver Haltung breitet sich ja das Wesen des Dichters als die belebende Seele aus, die in den Gliedern erkennbar wird, — eine kalte Hoheit des Geistes, die sich ungern bequemt, sich mit seinem Stoffe befruchtend zu vermählen. Dabei will es mir immer erscheinen, als habe Immermann niemals die Vorstudien zu Shakspeare ganz überwinden können. Immermann wird nie warm machen, aber die Grandezza seiner Haltung, die gewaltsame Kraft seines psychologischen Verstandes werden stets imponiren. Die Art und Weise, wie in der gedachten Tragödie ein junges männliches Herz schweigend den Tod erduldet, weil die Geliebte ihm dies Gelübde auferlegte, die Art und Weise, wie ein stolzes, marmorhaftes Weib alle Hoheit ihrer Stellung, allen Vorrang ihrer Würde, ja alle feste Enthaltsamkeit ihres zähen Herzens plötzlich abthut und von der Treue des liebenden Mannes erschüttert, nach seinem Tode mit einem Male die unendliche Fülle eines unsterblichen Gefühls von sich strömt: diese Scenen suchen in den Tragödien der alten und neuen Welt Ihresgleichen.

Wienbarg hat sich nur über Uhland ausgesprochen. Ich fügte das Nächste über Mosen, Marggraff und Immermann hinzu, und lasse meine weiteren Studien hier folgen. Sie sind der Ertrag mehrerer Jahre, wie ihn theils Lectüre, theils die Aufführungen auf der leipziger Bühne brachten. Ich beginne mit Grabbe's Hannibal vom Jahre 1836.

Was früher in Grabbe's Dichtungen eine täppische Naturkraft war, maßlos um sich griff, hat sich jetzt in ihm zu einem epigrammatischen Sarkasmus krystallisirt. Die groteske Ungeheurlichkeit, womit Grabbe himmelschreiende Contraste Stirn

an Stirn gegen einander warf, beginnt sich hinter einer äußerlich ruhigern, simpleren Form verborgen zu halten. Das schamanenhaft wilde, nicht selten grimassirende Antlitz seiner Muse hält jetzt seine schmerzlichen Zuckungen in einem ironischen Zuge um die verhaltene Lippe gebannt; kämen die Grazien und küßten diese hohe, gefurchte Stirn, so blickte uns ein wahrhafter Dichter tief bedeutsam aus diesen Mienen entgegen.

Grabbe's Hannibal ist ein großartiges Werk; es fehlt nicht viel, daß es ein eben so schönes als großes geworden wäre. Es ist das Werk eines Giganten, der auf seine Kraft trotzend es verschmäht, sein riesiges Haupt in mildem Abendschein zu sonnen, oder im erquickenden Morgenthau zu baden, nachdem die Schauer der Nacht sein Lockenhaar durchtobt. Ich hatte über Grabbe's frühere Dichtungen eben so oft gestaunt, als ich mich krampfhaft berührt von ihnen abwandte; ihm war von Anfang an Viel und Großes gegeben, allein die Grazien schienen ausgeblieben, es stand zu fürchten, daß sein Talent in eigensinniger Starrheit verknöcherte. Wenn er lächeln wollte, schlug er eine gellende Lache auf, der Pfeil seiner Satyre traf den schwarzen Punct, aber zertrümmerte zugleich die ganze Scheibe seines Zieles, seine weltweiten Gedanken verloren sich in's Wüste, seine Gestaltungen tölpelten über sich selbst zusammen. Jetzt, da sich mit dem Hannibal seine Geburten einfacher und ruhiger zu gliedern beginnen, drängt sich uns sein großes Talent mit seinen Fortschritten von neuem als eine seltene Erscheinung auf. — Sein Hannibal theilt sich in fünf Hauptgruppen. »Hannibal vor den Thoren Roms« ist die Überschrift des ersten Theils. Eine Liebesscene in Karthago eröffnet diesen. Ein punisches Mädchen schmäht ihren Geliebten, daß er an Liebe denke und um Küsse bettle, während der Vaterlandsheld die römische Welt erschüttert. Sie treibt ihn auf nach Italien, und erst als die Wimpel flattern, bricht die lange verhaltene Liebe des Weibes in Bangigkeit aus. Je mehr wir gewohnt sind, zärtliche Scenen solcher Art von deutschen Poeten in Form verwaschener Elegien zu erhalten, destomehr imponirt hier die groteske Sprache des Herzens. Nur schade, daß Grabbe es verschmäht, Verhältnisse von solchen Beziehungen als einen durchgehenden Faden festzuhalten;

sie bleiben skizzenhaft und abgerissen. — Eine mercantile Scene am mastenwimmelnden Hafen gibt uns ein karthagisches Genrebild und malt uns die Zustände der punischen Welt, ihren Reichthum und ihre Entartung, ihre raffinirte Krämerindustrie und die Barbarei ihres geistigen Behagens. Für eine Bühnendarstellung ist diese Volksscene viel zu wirrig durch einander. Wenn Shakspeare Pöbel zeichnet, nimmt er noch immer einzelne Vertreter desselben. Grabbe will mehr thun, er will den Pöbel als Masse geben, nimmt zehn, funfzehn Figuren hinter einander in gedrängtem Tumult und hört somit auf zu individualisiren. Geht auf diese Weise das Individuelle bei ihm verloren, so hebt sich das Zuständliche um so mehr im Volksgewirr heraus und die karthagischen Situationen werden uns eben so glücklich klar, als das römische Leben später in den italischen Volksscenen, der Culturzustand des verweichlichten Asiens in den Scenen am Hofe des Prusias. In diesen drei Angeln schwebt die damalige Welt; zwei brechen, die römische schlägt krachend ihre Flügel auf und zu. Diese Hinblicke auf die drei Welten, Afrika, Italien und Asien, sind in ihren Reflexen trefflich gehalten; nur, glaub' ich, widerstrebt diese Schilderung des Zuständlichen der Bühnendarstellung.

Eine dritte Scene in Karthago zeigt uns das Getriebe der mercantilen Aristokraten, die sich zum Sturze Hannibal's vereinen. Neben ihr steht eine Scene auf dem Capitol. Die Feinde pochen an die Thore Roms, das Geheul der Weiber durchdringt die Straßen; aber die eisenfeste Stirn der Männer im Senate erbebt nicht. Endlich sehen wir nach so vielen Vorverkündigungen den Helden des Dramas selbst, wie er Boten aus Karthago empfängt; wir sehen die von begeisterter Vaterlandsliebe geröthete Wange Hannibal's sich in bleiche Verachtung verwandeln gegen die mercantilen Tücke seiner punischen Genossen. Das ist das Tragische in dieser Figur, das Grabbe vortrefflich auffaßt. Hannibal's Liebe muß sich in Haß umsetzen, er muß Karthago, das ihn gebar, verachten, und Rom, dem er den Tod geschworen, muß er anfangen zu lieben. Diese Ironie verführt mit ihm das Schicksal und das Bewußtsein davon gibt ihm jenen bittern Sarkasmus, unter dessen scharfen Wunden sein Herz langsam hinblutet.

Der zweite Theil der Tragödie zeigt uns die Scipionen in den rauchenden Trümmern Numantia's und die Karthager in Capua. Eine eigenthümliche Figur macht der gute Lustspieldichter Terenz neben den Scipionen; er macht behutsame Reflexionen, wo jene beiden Worte und Thaten wie Eisenblöcke mit riesiger Faust hinwerfen. Mit wenigen Pinselstrichen ist auch ein witziger Riese von Celtiberier im spanischen Lager gezeichnet. Eine ergötzliche Gestalt, die jedoch mehr ausgeführt sein sollte, ist der pedantische Despot in Capua, über den sich die tolle Wuth der von Hannibal emancipirten Sclaven ergießt. Alles Skizzenhafte ist auf der Bühne ungenügend und peinigt.

Der dritte Abschnitt des Drama's bringt uns Hannibal's Abschied von Italien. Während der Held über seine Feinde triumphirt, muß er an seinen Freunden, an seinen Landsleuten untergehen; alle seine Pläne scheitern an der Intrigue Karthagos. Wie epigrammatisch sein Schmerz sich über die zerdrückte Lippe drängt, höre man aus folgenden Worten. Wir sehen eine Höhe mit dunklem Kastanienwalde, das Brausen des Meeres ertönt in der Nähe. Hannibal windet sich zu Pferde rasch durch das Gebüsch, steigt an einem kleinen Grasfleck ab und hängt die Zügel an einen Baumast.

Hannibal. »Gaul, solltest Du verstehen, wie ein lang niedergedrückter Schmerz sich lüftet, so wiehere es nicht aus, oder ich schlage Dich nieder! (Er stürzt sich auf die Erde und faßt sie mit beiden Händen.) — Italia! Herrliche, um die ich siebenzehn Jahre warb, die ich geschmückt mit eigenem und mit Consulblut, so muß ich Dich verlassen? Nichts bleibt mir von Dir, die ich mitreißen möchte über's Meer? Du, ganz anders als die finstere Karthago und ihr heißes, trübrothes Firmament, Du, prangend mit Helden, die nur von Ruhm und Eisen, nichts von Golde wissen, mit dem Glanze selbst, nicht durch Miethlinge errungener, zum Capitol hinaufschimmernder Triumphe, nie erhabener, als da ich Dich zu meinen Füßen wähnte, und Du Dich aufrichtetest zu dem Gewölbe Deines ewig blauenden Himmels! — Ha, diese Gräser entreiße ich Dir und berge sie an meinem Herzen; mein jahrelanges Mißgeschick entschuldige bei mir selbst einen Augenblick der Empfindung!« (Stimmen der commandirenden Flottenofficiere vom Meere her u. s. w.) — Sollte für

die Deutschen nicht eine Zeit kommen, wo sie von der Bühne herab solche Sprache und solche Monologe hören können und wollen? Eine Zeit der Manneskraft und Thatlust!

Eine der nächsten Scenen zeigt uns den Feldherrn auf dem Verdeck seines Schiffes. Brasidas neben ihm findet Worte für den schmerzlichen Abschied, Hannibal wirft nur kurze Sarkasmen dazwischen. Die verhaltene, halbstumme Sprache, die Grabbe an seinen Figuren liebt, und deren gebrochene Kürze nicht selten zur Coquetterie und Manier zu werden droht, ist hier von erschütternder Wirkung.

Im vierten Abschnitte beschäftigt uns Karthago. Hannibal's Empfang bei seinem Großvater Barcas ist wieder von jener scharfschneidigen Kürze, die uns beredter dünkt als alle beliebte Ausmalerei lyrisch ergriffener Dichter. Hannibal kniet vor dem Greise, fast selbst zum Greise ergraut in Schmerz und Noth.

Barcas. »Auf, auf! — Du, vor dem die Hunderttausende fielen, willst knien? Auf — es erschreckt mich! (Hannibal erhebt sich.) — Enkel! Deine Stirn ein sturmerstarrtes Meer!

Hannibal. Es stürmte lange darüber hin, bis endlich der Frost kam und die Wellen stehen blieben.

Attila. (Das punische Mädchen der ersten Scene.) Das die Hände, die von Cannä's Höhen zum Siege winkten? Ich zittere vor Schauder und Wonne!

Barcas. Dein Haar schon weißlich —

Hannibal. Es geht meinem Kopfe wie dem Eisen, — glüht man es zu arg, wird's weiß.«

Die Zusammenkunft zwischen Hannibal und Scipio auf dem Kampfplatze von Zama ist zu unbedeutend gehalten; hier wäre ein weiteres Ausgreifen der Eloquenz räthlich gewesen. Dagegen ist die Scene auf dem Wartthurme Karthago's, von wo herab ein Pförtner mit seinem dummwitzigen Knaben der Schlacht zuschaut, ein Meisterstück. Eben so groß in Erfindung und Ausführung sind die folgenden Scenen in der Stadt. Das Synedrion ist entzweit, die Feinde der Familie Hannibal's becomplimentiren sich gegenseitig in den glühenden Rachen des Moloch. Die römische Tuba tönt nämlich schon dicht vor den Thoren, und dem Moloch muß außer den gewöhnlichen Kindern ein großes Opfer gebracht werden. Gisgon, der eifrigste Ver=

folger des Siegers von Cannä, rafft sich auf in der Todesgefahr, er gibt zu bedenken, wie schnöde man an dem Helden gehandelt. Da erklären seine Genossen, Gisgon, der Beste der Männer Karthago's müsse dem Gotte geopfert werden. Gisgon wird bleich, aber die Todesangst macht ihn witzig. »Wer diesen Gedanken faßte,« ruft er dem Volke zu, »muß größer sein als ich, muß die würdigste Speise sein für den erzürnten Gott!« Das Volk ist überzeugt, und Melkir, der den Rath gab, verfällt dem glühenden Molochsrachen; Grabbe's tragischer Witz ist ergreifend.

Der fünfte Theil spielt in Bithynien. Hannibal, der große Flüchtling, steht hülfeflehend vor dem König Prusias, und wird von diesem sophistischen Narren wie ein Schulknabe über seine Feldzüge examinirt und gehofmeistert. Das ganze Drama zeigt, wie die Welt dem großen Talente mitspielt. In dieser Scene ist die Ironie auf dem Gipfel, sie lähmt fast mit ihrem Gewicht, obwohl Hannibal's Größe ungeschwächt bleibt. Eine vortreffliche Figur als des Helden treuer Begleiter ist der Mohr Turnu. Er hat sich aus dem brennenden Karthago nach Bithynien geflüchtet und bringt dem Herrn die Nachricht von dem Geschicke seiner heimischen Stadt. In allen diesen Situationen, wo andere Dichter elegisch weich, zerflossen und weibisch redselig sind, bleibt Grabbe's sarkastische Bitterkeit unverwüstlich. Fast möchte man ihm einen Anflug von der sonst verpönten elegischen Stimmung hier und da wünschen, damit sich seine Härte nicht in Schroffheit verfestigt.

Hannibal bleibt wortkarg und starr, als er die Kunde von Karthago's Geschick erfährt. Sein Unglück hat ihn aus der Zahl der laut empfindenden, der redenden Wesen geschieden; nur einzelne Wermuthstropfen brechen über die verschlossene Lippe. Andere haben Worte für ihn; er hat nur Gift für sich, als die Römer seiner Wohnung nahen und der Gastfreund ihn verrieth. Turnu trinkt und stirbt mit ihm. Der asiatische Weichling Prusias, ein antiker Diplomat, kommt und verhüllt zierlich mit seinem Mantel die Leiche des Helden.

Die ganze Tragödie fährt uns wie ein zuckender Schmerz durch die Seele.

Wehe der deutschen Bühne, die ein solches Talent sich nicht gewann, nicht erzog!

Von Friedrich von Uechtritz erschienen im Druck, ohne die Bühne betreten zu haben, »die Babylonier in Jerusalem.« An diesem Gedichte ist auszusetzen, daß der Verfasser desselben der Ansicht lebt, es sei ein dramatisches. Es ist ein dialogisirtes Epos. Die milde Beschaulichkeit, die der Gesinnung und dem Talente dieses Dichters eignet, ist auf sämmtliche Personen seines Stückes übergegangen; es sind gutmüthige Raisonneurs, die im Hin- und Herreden eine Begebenheit abhandeln. Das Drama verlangt, daß seine Charaktere fortschreitend und der Consequenz ihres Wesens gemäß sich entwickeln, damit aus ihnen selbst der Stoff des Gedichts wie der Baum aus dem Keime erwachse. Was dann mit ihnen geschieht, das sind sie selbst nach der Entfaltung ihres Naturells. So ist's im Shakspeare. Jeder seiner Helden schafft sich selbst sein Schicksal; wir erleben sein Werden, seine Schwindelhöhe und seinen Sturz; er und sein Schicksal sind durchaus Eins; was wir Stoff und Stück nennen, ist durchaus nur Entfaltung des Naturells der Hauptfigur. Diese Gestalten, die Uechtritz hinstellt, entwickeln sich überhaupt nicht, geschweige dramatisch. Will er Charaktere aus sich selbst erwachsen lassen und ausdehnen, wie die beiden mit Vorliebe gepflegten, König Zedekia von Jerusalem und das somnambüle Prophetenmädchen Mirjam, so läßt er sie gleich zum Wahnsinn überspringen; allerdings die wohlfeilste Art, eine Figur wirksam zu machen. Der Effect, der damit erzielt wird, ist von Uechtritz selbst schon abgenutzt. Natürlich wird auch Nebukadnezar im Stücke toll. So haben wir drei Menschen im Gedichte, die sich entwickeln, aber nur zum Tollwerden. Alles andere, was sich nicht entwickelt, d. h. bei dem Verfasser nicht toll oder somnambül wird, bleibt in einem mattherzig soliden Phlegma. — Das Gedicht hat drei Theile. Der erste schildert den Abfall Jerusalems von Babylonien, durchaus episch und ohne dramatischen Anflug; als Vorspiel zu lang. Der zweite Theil, »der Kampf,« gibt ebenfalls nur Schilderung von Situationen. Wir sehen Nebukadnezar mit seinem Heere vor den Thoren, den Judenkönig mit den Seinigen, Hohenpriester und

Leviten innerhalb Jerusalems. Die Sache ist durchaus als eine Begebenheit behandelt, die von den Personen durchgesprochen wird; selbst im Dialog ist kein dramatischer Conflict zu finden. Die verschiedenen Nationalitäten hätten selbst in einem epischen Gedichte weit schärfer contrastirt werden können. Der Dichter weidet sich besonders an dem somnambulen Judenmädchen, wie er zu dieser Art krankhafter Verzückung schon im »Alexander und Darius« seine Vorliebe verräth. Mirjam will im Traume den Messias gesehen haben, und erklärt nun den König Zedekia für den leibhaft Erschienenen. Dieser stutzte über die Lästerungen, bis er sich selbst plötzlich illuminirt fühlt und die Huldigungen als Gebenedeiter hinnimmt. Jeremias erhebt vergeblich seine warnende Stimme, wie eine männliche Kassandra. Die Babylonier zogen ab, sobald sie hörten, Pharao nahe mit einem Heere von Ägypten. Das machte die launischen Juden schwindelig; sie ziehen mit lärmendem Jubel den Feinden nach. Der dritte Theil, »der Untergang«, beginnt mit der Trauerbotschaft, daß Nebukadnezar über Ägypter und Israeliten triumphirt hat. Jerusalem ist in Noth, ein Wehklagen läuft durch seine Gassen. Mirjam, welche Zedekia im Rausche der Freude zu seiner Gemahlin erhob, hat plötzlich andere Gesichte; Jeremias schneidet Gesichter. Mirjam wirft sich dem Könige zu Füßen und gesteht, sie sei getäuscht, der Messias werde dereinst in ganz anderer Gestalt erscheinen. Zedekia wird wahnwitzig und ersticht sie. Die Babylonier erstürmen dann Jerusalem; Nebukadnezar wittert auf dem Gipfel seines Glücks, daß er dereinst Heu fressen werde; Jeremias schließt mit einer Jeremiade. — Uechtritz's Sprache ist und bleibt weitschweifig matt, selbstgefällig lästig.

Sigismund Wiese fährt fort, die dramatische Poesie wie eine Liebhaberei zu treiben. Anders kann man es nicht nennen, wenn Jemand schon eine ganze Reihe von Dramen lieferte, ohne der Literatur oder der Bühne auch nur eine einzige Scene von dramatischem Conflict gegeben zu haben. Ich erinnere mich älterer Stücke von Wiese. »Die Wilden und die Ansiedler«; hier war der Widerstreit der amerikanischen Natureinfalt mit der europäisch-christlichen Cultur das Thema. »Die Märtyrer« hatten ihren Stoff in der Christenverfolgung zur Zeit des römi-

schen Kaisers Valerian. Der Schauplatz ist Ägypten. Die Liebe zum Christengott triumphirt sterbend im Kampfe gegen die rücksichtslose Strenge des römischen Gesetzes und den düstern Haß der ägyptischen Priesterschaft. Ein anderes: »Clothar und Sulamith,« schildert die Conflicte der christlichen und jüdischen Elemente in modernen Zuständen. Immer sind es Gegensätze der Reflexion, höchstens Situationen, die Wiese schildert. Daß er seine Themata dialogisch entwickelt, macht die Stücke so wenig zu Dramen, wie weiland Veit Weber's dialogisirte Volkssagen. Für den Dramatiker ist der Mensch das einzige Interesse, der Charakter der alleinige Stoff. Die Welt, in die er seine Figuren setzt, schaffen sich diese erst, wie sie selbst erst vor uns werden und erwachsen.

Ein neuer Band Trauerspiele von Wiese beweist von neuem, wie er in alter und neuer Zeit wiederholt fehlgreift. Dem Schauspiel: »die Freunde,« liegt eine unbegreiflich idyllische Sentimentalität zum Grunde, die allem, was dramatisch heißt, zuwider ist. Ein preußischer und ein französischer Officier spielen im Jahre 1813 mitten in dem heißen Kriegslärm, der die Welt erschüttert, den Orest und Pylades. Das ist so hübsch, als wenn es ein Frauenzimmerchen ersonnen hätte. Diese beiden Freunde haben sich als Kinder gefunden und schwärmen für einander, wie auch der Lauf des Weltgeschicks sich gestalten mag. An die Freundschaft des Orest und Pylades im Alterthume glauben wir. Orest wird von den Furien verfolgt, deshalb kettet sich der Freund an ihn; Orest ist ohne Freund nicht denkbar, das Unglück ruft auf der andern Seite das Glück herauf, ohne dessen Gewicht in der andern Wagschale seines Geschicks sein Leben alsbald erliegen müßte. Allein dieser französische und preußische Officier sind ohne alles Motiv eingefleischte Freunde. Der Eine von ihnen schildert den Moment, wo sie sich fanden, nämlich im Theater, als gerade Iphigenia gegeben ward. Von weiterer Gestaltung ihres Jugendlebens erfahren wir nichts; wir sehen die Freunde hüben und drüben in den Lagern, sie sehnen sich hin und her, bis zufälliges Zusammentreffen sie glücklich macht, ohne daß weitere bedeutende Scenen daraus hervorgingen. In der Schlacht bei Laon stoßen sie kämpfend auf einander. Der französische Eugen rettet den preußischen

Philipp, und wird dafür vom Kriegsgericht verurtheilt und erschossen. Philipp stirbt verwundet neben seiner Leiche. Diese ganze Geschichte ist mährchenhaft und doch profan.

Ein zweites Drama: »Paulus,« schildert des Apostels Bekehrung zum Christenthum. Der anfängliche Christenverfolger erzählt, wie sich der Himmel aufgethan und eine Stimme gerufen habe: Saulus, was verfolgst Du meine Heerde. Dies, der Nerv des Products, ist überaus lyrisch. Alles andere sind epische Situationen aus der Zeit der Christenverfolgung.

Man begreift nicht, wie dieser Stoff dramatisirt werden konnte. »Beethoven,« das dritte Stück in demselben Bande, ist eines jener undramatischen Producte, die Goethe's »Tasso« verschuldete. Man nimmt sich nach diesem Muster eine Künstlernatur, stellt sie in eine Familienumgebung, die sich für die Kunst interessirt, und nun wird nach Möglichkeit conversirt. Der mürrisch bizarre, menschenscheue Beethoven ist eine Figur für die Novelle. Es ist schon widersinnig, daß die dramatische Form ihn zwingt, sich so redselig auszubeuten, während wir auf dem Felde des Romans den schweigsam in sich Gedrückten belauschen könnten, wie er den Dämonen des Geistes neue Geburten abnöthigt. — Er liebt im Stücke die Gräfin Adelaide. Als sich ein ebenbürtiger Freier einstellt, erklärt er ihr seine unglückliche Neigung, und sie schwört ihm, nie ohne sein Wollen einem andern Manne anzugehören. Jener Freier tritt aber freiwillig zurück, um die Neigung so edler Menschen nicht zu trüben. Da gebietet Beethoven den Tönen seiner Leidenschaft, daß sie dumpf murmelnd in sich ersterben. Er zwingt sich, auf sein Glück zu verzichten, entsagt und schafft sein göttlich Lied »Adelaide.« — Das sind alles novellistische Züge, Situationen des Gemüthes, nicht Thaten des Geistes, wie sie im Drama aus der stillen Kammer des Herzens in die Welt hinaustreten.

Dr. Marbach's »Manfred« ist zwei Mal über die Bühne gegangen. Das Stück scheint mit großer Liebe, mit Begeisterung gearbeitet zu sein. Aber es verräth in der Wahl des Helden einen falschen Griff. Dieser Manfred unter den Hohenstaufen ist der Enkel großer Vorfahren, der passive, wenigstens der empfangende Erbe großer Vermächtnisse, die Größe im

Wollen und im Gefühl der Aufgaben seines Geschlechts ist also etwas ihm Überkommenes. Das macht ihn zum activen, zum dramatischen Helden untauglich. Und so steht er gleich anfangs vor uns, sanft, ohne Energie, weich und schwachgemuthet, bis der Gedanke an die Größe seines Berufes erst mitten in der Bedrängniß des Lebens ihn aufruft. Dieser Gedanke macht ihn aber auch nur zum Schooßkinde reicher Eltern; er ist und bleibt ein Kind elegischer Reminiscenzen. — Ein anderer Übelstand ist, daß die Intrigue des Stückes auf einer Unwahrscheinlichkeit beruht. Manfred liebt zärtlich seine Schwester. Ein Pfaffe benutzt dies und flößt dem Manne derselben, dem Grafen Casorta, den Argwohn ein, diese Neigung sei sündhaft. Eine Scene im Garten, wo Bruder und Schwester in der Laube sitzen und Wechsellieder singen, soll genügen, den Argwohn zu bestätigen. In Shakspeare's Othello genügt ein Schnupftuch, um die Eifersucht auf falsche Fährte zu bringen. Allein der Mohr ist auch danach gemacht, daß ein leiser Anstoß die Lawine seiner Leidenschaft entwickelt. Casorta ist aber ein seelendünnes Männchen, dem wir das nicht zutrauen, die Lawine zu spielen. Wir selbst sind gar nicht voll Eifersucht und glauben auch nicht, daß Casorta so dumm ist und es so böse meint. Der Mohr ist großartig vernagelt und schreckhaft in seinem Wahn; wir glauben an seine Qual. Marbach und Casorta haben nicht diesen Credit.

1837.

Das Interesse am Theater liegt sehr darnieder in Deutschland. Die heutige Oper gibt viel fliegende Hitze, die Posse jagt ein krampfhaftes Lachen durch die Muskeln; es fehlt wie der echten Heiterkeit, so noch viel mehr dem Ernst an Stoff zur Sättigung. Ein einzelnes Journal kann einem Zeitalter keine neue Lebensflamme vom Himmel bringen, aber es kann den Funken, wenn er unter der Asche noch fortglimmt, anfachen; es kann die Kräfte, die keinen öffentlichen Tummelplatz haben, zusammenrufen, die Aufmerksamkeit des Publicums wach halten. So lange die Juden auf einen Messias hoffen, so lange kann er erscheinen; erst wenn der Glaube und die Zuversicht verloren gingen, hört die Möglichkeit seiner Wiedergeburt auf.

In diesem Sinne wurde das »dramaturgische Journal« von Ernst Willkomm gegründet. Es wird sich schwerlich einbilden, die Bühne gleich zwingen zu können, sich der Literatur zu unterwerfen. Aber es will das Drama im Nothfall auch ohne Bühne anbauen helfen. Was damit gewonnen wird, seh' ich freilich nicht. Aber es hat Muth; — also immer darauf hin! Mag es den Prediger in der Wüste abgeben, um dem etwaigen zukünftigen Herrn die Wege zu bereiten, der dann zur Geißel greift und die Feilscher aus dem Tempel Apollo's peitscht. Gegenwärtig wird wohl die hofräthliche, intendanzvergnügte Übersetzerclique noch eine Zeitlang markten und wuchern, das matte Publicum sich hintäuschen lassen mit leerem Operngeräusch und erborgtem Possenspiel, und die Regierungen blind genug bleiben, um selbst in Universitätsstädten, wo eine akademische Jugend am Ernst tragischer Heldenspiele heranzubilden wäre, bloßen Geldspeculanten die Theaterleitung anheimzustellen. Ich weiß wohl, daß der Gedanke, das Theater sei eine Bildungsanstalt des Volkes, für ein eben so beklommenes als geistig lebensmüdes Zeitalter zu großartig, zu inhaltschwer ist, allein, selbst wenn die Regierungen, ganz sowie weiland die römische Kaiserherrschaft, auch nichts anderes mit dem Volke vorhätten, als es mit Brot und circensischen Spielen abzufinden, so müßten sie diese Spiele für wichtig halten.

Wenn ein dramatischer Messias erscheinen soll, — es wird kein einzelnes Talent sein, es kann sich eine Gesammtheit von Kräften entwickeln, — so muß es eine dichterische Macht sein, die sich des Theaters wieder bemächtigt, die Hallen füllt, die Menge zwingt und über die Oper triumphirt. Ohne Aufführung vor der versammelten Menge ist das Drama wirkungslos, ohne Theater kann sich eine dramatische Literatur nur dürftig hinfristen. Soll also der dramatischen Literatur aufgeholfen werden, so kommt es wesentlich darauf an, Bühne und Poesie wieder zu versöhnen.

Um zwischen Literatur und Theater diesen Einklang wieder herzustellen, haben sich freilich in jüngster Zeit bedeutende Talente fruchtlos verbraucht. Ich nenne nur Immermann und Grabbe. Gutzkow schrieb seinen gedankenschweren »Nero,« Mosen mit gewappneter, kerndeutscher Treuherzigkeit einen »Heinrich,«

Sigismund Wiese eine ganze Reihe von Schauspielen. Keiner hat die Breter erobert, vielmehr haben alle nur eine theaterwidrige und darstellungsunmögliche Dramaliteratur hervorgerufen. Sobald der Dichter keine mögliche Bühne vor Augen hat, die seine Gebilde verlebendigt, so ergibt er sich seinen lyrisch-metaphysischen Gelüsten; Reflexion und Lyrik liegen dem deutschen Gemüth zu nahe, sind ihm zu lieb und bequem, um sich diesen Richtungen nicht hinzugeben, sobald sich keine andere bietet, die wiederhaltig wirkt. Nur auf dem Kampfplatze, im Gewühle der Heeresschaaren bricht Thatendurst hervor, und so ergeht es auch dem Dichter; nur wenn er sich vor einer versammelten Menge weiß, die ihm den Glauben an eine Nation gibt, hat er Lust, Thaten zu zeichnen, d. h. aus dramatischen Elementen ein Drama zu gestalten. Die Bühne, zumal wenn ihr Publicum an raffinirte Effecte gewöhnt ist, duldet keine Metaphysik, keine lyrische Einsiedelei der Gefühle, keine epische Historien. Was man Theatereffect nennt, ist allerdings eine Ausartung, aber das Drama will Effecte, indem es seine Stoffe und seine Charaktere auf große Momente hindrängt. Nicht blos aus Eifersucht gegen die Musik, nicht blos bei der Nöthigung, die sonst schon überbotene Genußlust zu stacheln, sondern kraft seiner innersten Natur darf und muß das Drama effectvoll sein, d. h. Menschen mit schlagender Thatkraft zeichnen. Seid flötentönig in der Lyrik, soviel ihr wollt, obschon auch hier eine gepanzerte Kraft sich die meisten Gemüther erobert, zerschwatzt im Aufsatz und Roman all' eure besten Kräfte, ihr findet dort für die Speculation Raum genug, aber seid im Drama thatengedrängt, schlagfertig im Denken und Thun, fesselt durch die Magie des kurzen Wortes, das großen Sinn verbirgt, seid so, wie die waren, die ihr schildert, heldisch und jugendmuthig, um das Leben in die Schanze zu werfen, wenn es sich darum handelt, der Güter höchstes zu erobern. Es ist in der Victorhugomanier etwas Krankhaftes, Angstbeklommenes, Blutschänderisches, die Sünden der Weltgeschichte und der Menschenbrust wachsen bei Victor Hugo nicht aus gesundem Fleisch hervor, er zahnstochert den Höllenrachen und liebäugelt mit dem Teufel. Das müssen wir freilich der Oper überlassen; aber wir sind in der entgegengesetzten Richtung eben so sehr vom echt

Dramatischen abgekommen. Wir Deutschen düfteln und flennen und scharmuziren zu viel, um Thaten zu schreiben, d. h. dramatische Gedichte zu machen. Das sei mein Wort an die strebende Mitjugend, die durch Productionen das Theater wieder zu erobern gedenkt.

Die ersten beiden Lieferungen der Willkomm'schen Jahrbücher bringen eine Tragödie aus der deutschen Kaisergeschichte von Herrmann Marggraff: »Heinrich der Vierte.« Marggraff hat viel damit gegeben, aber doch nicht genug, um ein Werk aufzuzeigen, das dem Bedürfnisse unserer Zeit, dem Bewußtsein der Jetztwelt entspräche. Er hat sich mit diesem Heinrich einen dramatischen Styl, den Shakspeare'schen, erobert. Aber ein ganzes Drama ist sein Gedicht noch nicht, es ist eine episch an einander gefügte Reihenfolge dramatischer Scenen, von denen einige sehr schön, fast alle großartig und edel gehalten sind. Das Stück gibt uns den vierten Heinrich nach der Katastrophe mit Gregor, es zeigt uns die greise Majestät, an der von den eignen Söhnen zwei Mal Treulosigkeit geübt wird. Das ist von einem tragischen Gemälde nur ein letzter Act, keine vollständige Tragödie; es ist ein Bruchstück aus dem Bergwerke einer Lebensgeschichte. Marggraff hat so streng historisch sein wollen, wie Shakspeare in seinen ersten Dramen aus der englischen Geschichte. Der große Brite stellte aber eine Vergangenheit dar, die jeder seiner Zeitgenossen noch mit Händen fassen konnte, jeder Griff in die vaterländische Geschichte war ein Griff an das englische Volksherz, an das Bewußtsein der Mitzeit. Wir aber stehen den Helden unsers Mittelalters viel ferner, ein Bruchstück aus der Geschichte eines Nationalheroen können wir uns nicht so leicht ergänzen; deshalb müssen wir sein ganzes Leben, sein Anfangen und sein Vollbringen mit durchleben. Ob sich nun nach diesem Gesichtspuncte Heinrich der Vierte zu einem geschlossenen Drama eignet, ist eine andere Frage. Einige Scenen bekunden Marggraff's Beruf. Ich nenne nur die Situation, wo der gramgealterte Kaiser an der Leiche seines älteren Sohnes Konrad steht, der sich als König von Italien gegen ihn aufwarf, und in demselben Moment, als er diesen Sohn mit dem Mantel der Liebe verhüllt, den Treubruch des zweiten Sohnes erfährt. Auch in der Schlußscene imponirt

der alte Held. Aber Marggraff muß die hartmäulige Shakspeare'sche Schulsprache fahren lassen. Er muß seine eigene Sprache reden können. Ob er dann auch freier componiren kann, wird sich zeigen.

Julius Mosen's »Cola Rienzi« ist aus dem heißen Drang jener sprudelnden Kraft hervorgegangen, die diesen Dichter bezeichnet, die aber freilich lyrisch ist. Die Entwickelung der Person Rienzi ist ganz so feurig, innig angereift, subjectiv aus dem Jugenddrange unserer Tage hervorgequollen, wie Mosen's beste Lieder. Aber die Entwickelung des Dramas »Rienzi,« das Object, das Thema am Stück, die Welt, in der die Person des Helden steht, ist zurückgeblieben und hängt etwas farblos um die Schultern dessen, der der Träger des Ganzen sein soll. Der erste Act geht sehr rasch einher. Rienzi, der Advocat, der Privatmann, der die Tugenden der alten Republik in sich lebendig fühlt, benutzt rasch die Stimmung des Momentes. Der Papst ist in Avignon, das hierarchische Band ist locker; schnell wird es zerrissen, Rienzi proclamirt »den besten Staat,« er ist Tribun des Volks. Gegen diese allzu plötzliche Entwickelung des ersten Actes erscheint nun der folgende gedehnt. Rienzi entfaltet das Regiment der Republik, einige Scenen zeigen das System spartanischer Gerechtigkeit; der Terrorismus der Tugend, das Ideal des besten Staates und der Glanz des Gelingens kommt in anderen Scenen zur Erscheinung. Rienzi, der Robespierre Italiens, auf der Schwelle der alten und neuen Zeit, schreitet weiter, er will eine römische Weltherrschaft, die Idee eines Cäsars schwirrt vor seinen Sinnen; er versucht es, auch die Kirche zu stürzen. Daran scheitert er. Sobald der Bannfluch über ihn gesprochen ist, fällt das Volk, das ihn noch kurz zuvor wie einen Halbgott anstaunte, von ihm ab. Mit dem Fluch der Kirche beladen, entschließt er sich nach Avignon zu pilgern, um zu sühnen. Mit dieser Demüthigung schließt der dritte Act. Diese beiden Acte haben nicht den raschen dramatischen Fortschritt, zu dem der erste ansetzte. Selbst die Diction beginnt declamatorisch zu werden, es ist, als fielen wir aus dem Shakspeare'schen Styl plötzlich in den Schiller'schen. (Man lese unter andern die letzte Scene des zweiten Actes.) Dieser Übelstand der Dehnung wäre

vermieden, wenn die Vorbereitung, das Anstreben zur Revolution langsamer erfolgt wäre; es bot sich dafür Stoff genug zu zwei Acten. Das Drama will nun einmal fortwährende Steigerung bis zum Gipfelpunct. Tritt dieser Gipfelpunct, den der Held erschwingt, zu schnell ein, so erfolgt Ermattung im geistigen Interesse, in den Situationen, selbst in der Diction. — Mit dem vierten Acte beginnt wieder reges Leben. Rienzi hat sich mit der Kirche versöhnt, mit Hülfe des romantischen Condottiere Montreale ergreift er wieder das Steuerruder der Volksherrschaft. Aber schon ist er ein Andrer geworden. Mit dem Gedanken eines Brutus begann er seine Laufbahn, mit den Gefühlen eines Coriolan zog er jetzt vor Rom, nun regt sich das Gelüst eines Sulla in ihm. Er hat erfahren, daß das Volk eines Tyrannen bedarf, da es seinen Helden so schnell an die Kirche, an die Macht des Wahns preisgab und so wenig Sinn für die Republik verrieth. Diese Übergänge in der Stimmung des Helden hat Julius Mosen meisterhaft geschildert; dies feine psychologische Interesse ist die Stärke des Dramas, und es ist nur zu bedauern, daß die Nebenfiguren nicht gleicher Weise Stich halten. Die Volksscenen, in der ganzen Idee des Stücks von größtem Gewicht, sind zu flüchtig; sie ertragen keinen Vergleich mit den Scenen im »Julius Cäsar.« Montreale ist für das Drama ein schwieriger Charakter, die novellistische Darstellung dieses romantischen Abenteurers im Bulwer'schen Roman ist vortheilhafter. Allein auch andere Charaktere, die Gegensätze bilden und zur Folie der Hauptgestalten dienen, sind zu schwach ausgeführt im Drama; sie sind fast nur für die Abstraction da. Somit beschränkt sich der dramatische wie der poetische Reiz an dem Werke auf jene psychologische Entwickelung Rienzi's. Das Andere hängt etwas matter herum, obschon ich nicht zweifle, daß ein kräftiger Darsteller des Hauptthelden auf der Bühne mächtig genug zu fesseln verstehen müßte, um das Stück glänzend zu halten. — In der letzten Stadie der Entfaltung Rienzi's, die ich andeutete, liegt nun auch schon sein Sturz. Sobald Rienzi die Natur eines Sulla in sich fühlt, sobald aus dem Demokraten der Tyrann, aus Robespierre ein Napoleon erwächst, fällt Alles, auch der treueste Freund, von ihm ab. Die Weltkugel, die er in der Hand trägt, entrollt ihm, ein

Nebenbuhler in der Gunst der Menge, der den Polichinell des Volkes abgibt, triumphirt zum Fastnachtsspiel über ihn. Die Kirche tritt wieder hervor mit ihrem Repräsentanten und nimmt über der Leiche des Volkstribuns wieder Besitz von Rom. Dies ist die, dem Gedanken nach meisterhafte Durchführung des Themas. Wären die Nebenpartien und Nebencharaktere durchweg eben so drastisch gehalten, es wäre eine der besten Productionen der neuen dramatischen Literatur. Der erste Act, wie ich die Meinung schon andeutete, ist zu karg, zu flüchtig, die beiden folgenden zu matt; beides ließe sich durch geschickte Anordnung ausgleichen, und das Stück würde auf der Bühne von Erfolg sein. (Nachschrift: Man ist in Deutschland zu feig; man erlaubt solche Stoffe nur der Oper.)

Der Briefwechsel Michael Beer's enthält meist dessen Correspondenz mit Immermann. Wir hören hier zwei verschiedene dramatische Dichter über ihre Kunst und ihr Handwerk sich unterhalten, beide in ihren Kräften, Richtungen und Wirkungen höchst verschieden, jeder voll Empfindung, voll Begeisterung, der Eine aus der Shakspeare'schen Schule, der Andere mehr aus der Schiller'schen, jener in großartigem Ringen begriffen, das Theater seinen dramatischen Gestalten unterzuordnen, es zu zwingen, seinen Plänen zu dienen, mit großem Wollen, aber trocken, oft hölzern, der Andere mit mehr Geschmeidigkeit dem Publicum, dem Theater und der Schiller'schen Declamation huldigend. Es ist interessant, wie sich Immermann mit sehr viel edlem Stolz gegen Michael Beer's Vorwurf, er kenne das Theater nicht, zu verwahren weiß. Er entgegnet: »Sie werfen mir in dem Brief an Schadow Unkenntniß des Theaters vor und glauben, daß aus dieser alles Unheil in meinen Dichtungen entspringe. Ich glaube nicht, daß Sie so ganz recht haben. Einmal ist mir das Theater doch nicht so unbekannt, als Sie glauben; ich habe die meisten bedeutenderen Bühnen Norddeutschlands auf meinen Wanderungen gesehen und einige Zeit lang die ununterbrochene Anschauung einer Anstalt in ihrer Vollkommenheit, nämlich der weimarischen Bühne, gehabt. Da ist es mir eben klar geworden, was ein Theater sein kann und sein soll, und aus dieser Reminiscenz entspringt mein Wider=

streben gegen die jetzige Art und Weise. Daher kommt es, daß ich sehr vieles für vollkommen dramatisch und theatralisch halten muß, was unsere jetzigen Schauspieler als nicht darstellbar verwerfen, weil ich nämlich gesehen habe, daß die Darstellung möglich ist, sobald nur die Darsteller vorhanden sind. Ich will unbedingt jede meiner Dichtungen dem Urtheile einer solchen Gesellschaft, wie die ältere weimarische war, unterwerfen, und würde gleich mich ihrem Ausspruche über die Darstellbarkeit oder Nichtdarstellbarkeit unterwerfen. Aber von den jetzigen Schauspielern, diesen Menschen ohne Fleiß, Takt und Schule, da sollte der Dichter lernen können, er, den in seiner Stille ein Gott erleuchtet, und die Wege führt, die er zu wandeln hat? In welchen Widerspruch gerathen Sie, mein Freund, und Alle, die mir den gleichen Rath ertheilen! Wie ist es möglich, daß uns eine nach dem Urtheil aller Stimmfähigen ganz depravirte Anstalt über das Wesentliche in der Kunst aufklären möchte? Nein, es ist wahrhaftig nicht die Zeit, daß die Dichter von der Bühne lernen, sondern die Bühne soll wieder vom Dichter lernen. Kein einziges Theater, ich spreche es aus der tiefsten Überzeugung, spielte Shakspeare, wenn er unter uns als homo novus aufträte. Sehen wir doch nur, wie man ihn mißversteht und mit seinen tiefsten Intentionen umgeht. In Berlin streichen sie z. B. im »Richard« die Margaretha, die doch dem düstern Gemälde als Thor der Vergangenheit erst seinen ganzen erhabenen Charakter gibt. Dafür aber hat man die sinnreiche Maschinerie inventirt, die Geister dem Richmond bläulich weiß, dem Richard feuerroth erscheinen zu lassen. Und von solchen Possen, worin die heutige Bühnenkunst besteht, sollte ein Dichter lernen können?«

1840.

Am 9ten März gab man Mosen's »Otto« bei gedrängt vollem Hause. Der Dichter, welcher der Aufführung beiwohnte, und drei von den Darstellern wurden gerufen, jener drei Mal, unter jubelndem Zuruf. Man sieht, daß das Interesse für das Drama im höheren Styl sich lebendig anschürt, hat man nur erst die Massen beisammen. Daß dies nicht alle acht Tage ein paar Mal geschieht, daß sich das Interesse für das Drama nur

ausnahmsweise wie zu einer Festivität äußert, ist leider noch eine deutsche Thatsache. Wer diese Flammen fortgesetzt anzuschüren wüßte, hätte das unleugbarste Verdienst um seine Nation. Die Darsteller finden sich nur durch dauernde Übung wieder auf dem Kothurn zurecht, das Publicum erhält erst durch Übung wieder Geschmack, Takt und Kritik. Ein Publicum aber ist zweimal die allererste Bedingung zur Wiederbelebung des nationalen Dramas. Erstlich, daß es überhaupt da ist und vom Interesse zusammengetrieben wird; dann, daß seine Aufregung nicht stierartig ist, nicht gleich dem bewußtlosen See, »der sein Opfer will.« Die Aufregung, in die sich das Publicum an jenem Abend versetzt fühlte, war ohne Kritik, mithin ohne nachhaltiges Feuer. Sie galt mehr der Persönlichkeit Mosen's, der als lyrischer Dichter zu den Lieblingen deutscher Jugend gehört. — Was das Drama betrifft, so fällt mir ein Wort Seydelmann's ein. Seydelmann sprach einmal den Wunsch aus, die dramatische Production möchte, mit Beseitigung der lyrischen Ausmalerei, mit Vermeidung der reflexiösen Declamation, sich begnügen, Grundlinien zu geben, die dem Talent des Schauspielers zur Ausfüllung und Vollendung überlassen blieben. In Mosen's Drama wird dergleichen geboten, Mosen charakterisirt seine Gestalten in Epigrammen; die kaustische Sprache seiner satyrisch-politischen Lyrik ist auch in seine Dramen übergegangen, ohne in die Antithesenjagd zu verfallen, welche die Nachahmer der Shakspeare'schen Diction für das einzige Mittel halten, um die lyrischen Auswüchse zu hintertreiben. Mosen gibt dem Schauspieler schwierige, aber zugleich auch *wichtige* Aufgaben in die Hand, indem er den denkenden Menschen, den Menschen unseres Jahrhunderts, nicht den Zögling dieser oder jener ästhetischen Kunstrichtung, im Darsteller aufruft und in Anspruch nimmt. In jeder Rolle gibt Mosen den Vertreter eines Princips, den Träger eines Gedankens, wie ihn die Weltgeschichte, oder vielmehr das Bewußtsein unserer Tage über sie, hervorgerufen. Das freilich hat Seydelmann nicht gemeint. — Man hat gesagt, die Wiederbelebung unserer Bühne müsse durchaus sich an Shakspeare anlehnen. Das kann nur von der Charakteristik der Shakspeare'schen Figuren gemeint sein, denn in der Intrigue, in der Fabel und was man den Faden des

Stücks nennt, ja in der ganzen Architektonik sind die Shakspeare'schen Dramen so roh und unbeholfen, daß sie hier in keiner Beziehung Muster sein können. Nur in der Geburt seiner Gestalten, als Charaktermaler, ist der Brite groß, so groß, wie sonst nie ein Dichter. Seine Gestalten sind lebendige Menschen; sie leben, sie sind wahr am Geist und Leib, haben innerlich Seele und äußerlich physische Wahrheit und Wirklichkeit. Mosen steht der Shakspeare'schen Production in dieser Beziehung ziemlich fern. Die Shakspeare'sche Dichtung gibt uns Menschen, die ihre Zustände vor uns ein- und ausleben; daß welthistorische Gedanken mit ihnen in's Leben treten und in ihren Gegensätzen sich erfassen und bekämpfen, davon weiß die Naivetät der Shakspeare'schen Heroen nichts. Mosen's Gestalten haben das Eigenthümliche, ihren Platz in der Weltgeschichte genau zu wissen, zugleich aber hat sein Heroenthum doch wieder die Naivetät, dies Wissen mit einem schmetternden Epigramme zum idealen Ausspruch zu bringen. In »Otto dem Dritten« handelt es sich nicht speciell um diesen dritten Otto, nicht um sein persönliches Werden, seine persönlichen Anlässe, nach Rom zu ziehen, um in den Mittelpunct der Welt zu treten; das hieße Shakspeare'sch charakterisiren. Es handelt sich hier um den deutschen Kaiser im Allgemeinen, um die historischen Motive der Römerzüge überhaupt, es handelt sich ferner um den Conflict zweier Nationalitäten, die sich offen und geheim die Stirn bieten, um die Ideen, die der Wendepunct des Jahrhunderts heraufruft. In diesen Angeln hängt das Mosen'sche Drama. Man begreift, daß dazu Schauspieler gehören, die in der Schiller'schen Tragödie erzogen und gereift sind. Nicht selten streift diese Art der Production an telegraphische Vermittelung des Gedankens, z. B. wenn Otto in's Thor von Rom eintritt und das Bewußtsein von der Idee des Kaiserthums mit den Worten beginnt: Ich bin der Atlas dieser Welt 2c. Mit Schauspielern aber, welche die großartige Einfalt dieses Heroenthums wiederzugeben, den Schwung dieser idealen Abstraction zu unterstützen wissen, würden sich mächtige Wirkungen im Sinne unserer Zeit erreichen lassen, da Mosen bei dem Conflict der Principe, die seine Werkzeuge als Thema durchfechten, stets mit der Kraft des Epigrammes eingreift.

Das glänzendste Product dieser dramatischen Production ist immer sein »Rienzi,« der das Schauspiel gibt, wie die Republik siegt, triumphirt und im Drange des Geschicks als Despotismus untergeht. Diese großartige tragische Monographie gibt uns Mosen's Stück; ein Schauspieler, der die Kraft des Geistes hätte, die ganze Größe, den ganzen Tiefsinn dieses Gedankenganges zu erfassen und zur Person zu gestalten, müßte als Rienzi riesenhafte Wirkung machen. Rienzi ist jedenfalls Mosen's bedeutendste dramatische Gestalt, sie ist überhaupt das Bedeutendste, was sich in dieser Sphäre der Production zum Ausspruch bringen läßt. Daß dies Drama im Druck ziemlich spurlos vorüberging, daß es nirgends zur Aufführung kam, beweist nur die Anticipation des Products, belegt nur den Satz, daß die Zeit, wo das Theater Tribüne des Zeitalters werden muß und wird, noch nicht erschienen ist. Man ehre in Mosen einen edlen Vorläufer. Vor der Hand aber hat er weder den rechten Styl gefunden, noch überhaupt von der dramatischen Composition den rechten Begriff. Daß er, wie auch in den »Bräuten von Florenz«, nach Operneffecten greift, beweist dies nicht minder.

Man hat uns Gutzkow's »Richard Savage« ziemlich spät gebracht. Es ist auf vielen Bühnen bereits gegeben, in allen Blättern besprochen. Dies Stück ist sehr lehrreich; es beruht auf Wagnissen, an denen sich sehr gut lernen läßt, was man beim Drama fehlerhafte Composition nennen kann. Ich will meine Meinung auf zwei Puncte hindrängen. Die Figur des Savage selbst nimmt im ersten Acte einen Anlauf zu einem Gefühl von Größe, die den Autor, hätte er diese Stimmung im Helden festgehalten, fast dazu berechtigte, das ganze Dasein desselben auf eine Illusion zu stellen. Nur Menschen von einer gewissen Größe sind dazu fähig, nur bei großen Persönlichkeiten ist dies erträglich. Der Darsteller in Leipzig nahm diesen Zug nicht auf, hob dagegen die kindliche Gemüthsrichtung des Poeten im Savage hervor. Der Autor läßt im Verlauf selbst jenen Zug fallen, und auf diesen gibt er nicht viel. Sein Held ist ein eitler Weichling, und muß mit Irrsinn enden, sobald sein Lebensstoff fertig ist. Dies ist die fehlerhafte Haltung des Hel-

den. Der Hauptpunct meiner Rüge trifft jedoch die Structur des Stückes. Die Haltung eines Helden kann selbst einem Meister mißglücken, man weiß es an Egmont; der Bau des Stückes braucht um deswillen noch nicht verloren zu sein. Im vorliegenden Drama stößt ein exaltirter Kopf, der sich bisher im Leben verwaist glaubt, auf die Entdeckung seiner Mutter. In dies Gefühl drängt sich all' sein Herzblut, auf das Zusammentreffen von Mutter und Sohn, wo die Sprache des Herzens sich als probehaltig oder nicht zu erweisen hat, mußte das Drama hinarbeiten. Diese Scene, der Kern des Ganzen, fällt aber, gleichsam wie mit der Thür in's Haus, gleich in den ersten Act. Die angebliche Mutter weist den Sohn schnöde ab; sie wäre gemein genug, ihn zu verläugnen, auch wenn sie wirklich seine Mutter wäre. Diese Überzeugung wird uns am Schluß der Scene. Der Vorhang fällt, wir haben schon zu Anfang die Endfäden der ganzen Geschichte in der Hand, dem Rechenexempel dieser raffinirten Intrigue steht leider schon das Facit an der Stirn. Hätten wir auch nur noch einen Schimmer von Illusion, wir wären noch nicht fertig, sind es aber leider schon nach dem Schluß des ersten Actes. Nur Richard bleibt in der Illusion, er ist dazu Pinsel genug. Was uns nun noch fesselt, ist die Neugier, welche Spannung das Raffinement des Autors, der sich so nackt mit seiner Intrigue hinstellt, uns bei der Ungunst der Anlage seines Stückes hier noch bereiten könne. Der ganze Zuschnitt des Dramas ist bereits aufgelöst, man sieht sogar die Nähte. Es kommt jetzt nur noch darauf an, uns melodramenartig durch Theatercoups zu hetzen. Dies geschieht im zweiten und dritten Act mit sehr vielem Aufwand von Erfindung. Freilich wird die Möglichkeit einer Glaubwürdigkeit der innern Verhältnisse dadurch nicht hergestellt, wir erleben nichts an und in den Personen, wir sind mit ihnen längst fertig, sind nur zur Bilderschau da. Hierzu kömmt noch der undramatische Zug, daß aller Fortgang des Stücks hinter die Coulissen fällt; vor der Leinwand werden uns Attitüden gegeben, lebende Bilder Schlag auf Schlag, aber keine Scene aus der Wahrheit und Wirklichkeit des Menschenlebens. Im letzten Acte, wo Lady Macclesfield die alte Pflegerin Kitty befragt, wird uns endlich mit der Verspätigung dieses Besuches

der ganze Unsinn in der Anlage des Stückes deutlich, wie denn ein gescheidter Advocat die ganze Intrigue desselben unmöglich machen mußte. — So viel über die Anlage des Ganzen, deren erster Mißgriff später in der Ausarbeitung nicht wieder zu decken und zu beseitigen war. Auf Einzelnheiten einzugehen, ist kaum förderlich, es müßte denn die Verwunderung geäußert werden, daß der scharfsinnige Autor nicht sorgfältiger auf die Wahl seiner oft überreizten Bildersprache achtet. Es findet sich eine Stelle, wo Savage sagt: ich will aus ihren Thränen ihr eine Perlenschnur winden, und jede Perle soll ein Diamant sein u. s. w. Dies vermag kein Juwelier zu leisten. — Gespielt wurde nicht ohne Mühe, aber doch mit Eifer und Fleiß.

1841.

Karl Beck's »Saul« ist im Druck erschienen. Dieses Drama ist eine Oper, nur mit dem Unterschiede, daß der Dichter selbst die Musik dazu gibt. Dies Drama spielen lauter Lyriker, jeder besingt seine Stimmung, schwelgt in seinen Gefühlen, singt Arien, aber im sprachlichen Rhythmus. Mit Saul und David hat sich Beck's Natur gleichsam gespalten, zwei Seiten seines Wesens haben sich als selbstständige Consequenzen in diesen beiden Figuren weiter ausgeführt. Jonathan und Merob sind auch Träger lyrischer Stimmungen, wie sie schon in Beck's »stillen Liedern« angetönt wurden, und hier, wo wir Drastisches wollen, in Weichlichkeit ausarten. Moab, der Heide, ist eine Zuthat, mit welcher Beck einen dramatischen Gegensatz erzielte. Wie jedoch im gemeinen Leben ein begleitender Kammerdiener nur eine Ergänzung, keinen Gegensatz zu seinem Herrn abgibt, so ist Moab in der Dichtung nur dazu da, um Saul zu seinem eigenen Selbst zu verhelfen, um das Feuer in ihm zu schüren, das dann mit erneutem Ausbruch tobt und zischt und dampft; Moab ist nur ein Hebel, um das lyrische Räderwerk in Saul von neuem in Bewegung zu setzen. — Es ist aber auch Handlung im Stück! hör' ich als Entgegnung. Im dritten Act stürmt Saul den Tempel, der ihm den Knaben David birgt. Im vierten erzielt der Dichter mit dem Besuch David's in der Höhle dramatische Spannung. Wir hören dann und wann im Stücke Schlach-

tenlärm, die Scene ist besetzt, die Bühne voll. Ist das Alles nicht dramatisches Leben? — Mißverstehen wir uns nicht; das Alles ist Opernlärm, nicht dramatische Action; das dramatische Leben muß in der Seele des Stückes, in dem innerlich treibenden und getriebenen Gange der Handlung zu finden sein, falls es sich finden läßt. Ein Stück kann äußerlich ganz schlicht und simpel sein, es kann, wie man zu sagen pflegt, auf den Bretern nichts Besonderes vorgehen, aber das Stück ist um deswillen doch dramatisch, wenn die Handlung den dialektischen Zusammenhang eines innern Lebens bekundet, wenn man die geheime Gewalt eines Fortschrittes wittert, und der Reiz nicht ein momentaner bleibt, der sich von Scene zu Scene erledigt, sondern sich als jene Spannung merklich macht, welche der Dichter zu einem großen Entscheidungsproceß vorbereitet, zu einem großen Moment hinaufsteigert. Das ist die innere Dramatik eines Gedichtes. Ob zu dieser noch die äußere kommt, wie bei Shakspeare, wo sich die Gewalt einer üppigen Sinnlichkeit mit strozzender Gesundheit Bahn bricht, hindert nicht, die griechische Tragödie in ihrer Weise für eben so dramatisch zu halten. Äußerlich unscheinbar und kärglich an Lebensfülle, ist das classische Drama der Alten gerade um seiner innern fortschreitenden Stetigkeit, um der klugen Gliederung seines Themas, um der sichern Anlage der Fäden willen meisterlich und meisterhaft. Und bei aller Willkür der episodenhaften Romantik geht durch die Shakspeare'sche Trägödie nicht minder dasselbe einfache Gesetz der Steigerung des Hauptinteresses bis zu einem Puncte, wo sich das Stück gipfelt. Nicht blos das Intriguenstück, auch die historische Tragödie gibt sich dies Gesetz, denn an dieser Bedingung hängt ihr dramatisches Leben. Ohne diese Arsis und Thesis, möcht' ich sagen, ist gar kein Drama möglich.

Beck's Drama ist undramatisch, weil es lauter lyrische Dichter sind, die es aufführen. Das hat es mit dem spanischen Drama gemein! Aber Beck's »Saul« ist auch in seiner Structur, in der Anlage des Stoffes undramatisch. Sein Saul tritt als fertiger Mensch gleich in die erste Scene. Lebensmüde, vom Argwohn abgehetzt, im wilden Taumel zwischen Haß und Liebe geschaukelt: so erscheint er gleich im Beginn. Der Wahnsinn hat kaum noch an ihm zu vollenden, der Stamm ist mürbe, von

vornherein ist der Held des Dramas zum Sturze reif. Vielleicht aber wollte uns der Dichter an dem aufsprossenden Leben des kleinen David dramatischen Ersatz schaffen? — Da muß ich jedoch freilich sagen, daß sein David eine zu dünne Figur ist, um ganze fünf Acte auf seine Schultern zu nehmen, seine Entwickelung neben dem lastenden Gewicht des melancholischen Saul nicht reich und voll genug erscheint.

Indem ich der Figur Saul und dem ganzen Bau des Dramas »Saul« den dramatischen Charakter abspreche, läugne ich nicht den poetischen Werth des Stückes. So wenig als an einem Byron'schen Drama, an »Manfred« oder andern. Es ist in Beck's »Saul« so viel musikalische Poesie, als er nur je gegeben hat. Aber es handelt sich darum, ob Beck einen Begriff habe vom Drama, ob sein Naturell hier Fuß gefaßt habe, fassen werde. Werfen wir einen genaueren Blick in die innere Architectur des Gedichtes. Verräth sich hier in irgend einem Zuge dramatischer Sinn? — Der erste Act zeigt uns den wahnsinnig wüthenden Saul, wie ihn ein Harfenlied David's beschwichtigt. Der Dämon ist gesühnt, zwei lyrische Sänger liegen sich in den Armen; der Act schließt mit Befriedigung. Der aufbrausende Saul und der von guten Geistern gesühnte, das ist das Thema. Saul's Melancholie ist eine fertig überkommene, nicht vor uns gewordene; seine Sühne geschieht durch Musik, durch ein plötzliches Besinnen auf seine bessere Natur. Das ist alles, müssen wir sagen, lyrische Thatsache, oder vielmehr lyrisches Ereigniß. Und diese ganze Situation erledigt bereits der erste Act, die folgenden Acte sind nur Variationen desselben Themas. Drei Mal setzt der Held zum Toben an, drei Mal beschwichtigt ihn ein guter Genius, bis ihn schließlich Samuel's Fluch ereilt. Lauter Oper, lyrisches Oratorium, kein Drama!

Soll ich noch ein besonderes Kennzeichen angeben, das den lyrischen Dichter bezeichnet und vom dramatischen unterscheidet? Statt eine Wirkung vorzubereiten und fest und sicher herbeizuführen, setzt der Lyriker sie voraus und schwelgt in ihren Consequenzen. Das ist die Ohnmacht der Lyrik, aller Dichtung gegenüber, die das Object hinstellt und die Sache selber wirken läßt, diese Dichtung sei nun dramatische oder epische, d. h. für uns Romanpoesie.

Nehmen wir den Saul als lyrisches Product, als eine Dichtung, die Situationen componirt, um den Duft und den Glanz lyrischer Entzückung zu motiviren, so ist dies Erzeugniß Beck's so reich an echten Schönheiten, wie seine früheren. Ob Beck's Dichtung durch den gutmüthigen Irrthum, er könne mit dem Rausche seiner lyrischen Musik theatralische Wirkung herbeiführen, gelitten habe, ist nicht leicht zu entscheiden; jedenfalls hätte die alte Historie von Saul und David unter seiner Hand gewonnen, wenn er sie in einer Reihe von Romanzen, in einem Cyklus von Scenen dargestellt hätte.

In der Schlußlieferung seines Theaterlexikons gab Düringer auch einen Artikel über den seit längerer Zeit vermeinten, seit kurzem wieder lebhaft in Abrede gestellten Verfall des deutschen Theaters. Der Artikel spricht zunächst von dramatischer Literatur. Diese ist dermalen in neuem Fluß begriffen, und es steht zu wünschen und zu gewärtigen, daß deutscher Fleiß und deutsches Talent sich dieser wichtigsten Provinz im Literaturreiche wieder ganz bemächtigen werde. Von einem Verfall, heißt es in gedachtem Artikel, könne erst dann die Rede sein, wenn in den Werken der Kunst Absichten verfolgt würden, wenn eine Faction sie zu Umtrieben benutzte, wenn sie den Entsitteten das Mittel einer liederlichen Unterhaltung abgäbe, wenn die dickhäutige Menge, die doch nur höre, was sie verstände, und die auf allen Plätzen des Theaters zu finden wäre, den Sieg davontrüge, und leeres Schaugepränge, Spectakel, bunte Beleuchtung, tropische Pflanzenwelten in pappendeckelner Naturtreue, goldene Paläste unterirdischer Bergmönche aus purem Flittergold auf Leinwand, Affen- und Hundekomödien, Ringer und Gaukler, ja selbst seltene Gerüche von verdampftem Rosenöl und anderm Räucherwerk statt der Gaben der Musen verlangt und lediglich dargeboten würden. Wir sind noch keineswegs so weit; aber man nehme sich auch vor der Annäherung in Acht; für die Menge, zumal wenn es der durch die Fessel der Censur gebundenen Literatur unmöglich ist, Geist unter sie zu bringen, ist solcher Anreiz zu gefährlich. — Ist die Kunst des Schauspielers im Verfall? Dies die zweite Frage, welche der Artikel aufstellt und verneint. Die Kunst des Schauspielers, heißt es, müsse

gerade dann große Anstrengungen machen und leiste Bewunderungswürdiges, wenn die dramatische Poesie schwächer geworden; Seydelmann's Vatel könne dies bestätigen. Hierbei müssen wir nur den fehlenden, allgemeinen Satz hinzufügen, daß die Kunst des Mimen, will sie sich, von der Literatur emancipirt, von dieser weder genährt noch begeistigt und beseelt, als eine selbstständige Kunst weitertreiben, über lang oder kurz in Ausartung und Caricatur verfallen muß. Gerade Seydelmann mit seinen wissenschaftlich selbstständigen Leistungen, und nicht minder Emil Devrient mit dem glänzenden Aufgebot aller seiner Kräfte für literarische Bagatellen, könnten uns, jener aus Raffinement, dieser aus Coquetterie, einen Vorschmack davon geben. Womit die Bedeutsamkeit beider Talente um so weniger geläugnet werden soll, als wir wohl wissen, daß eben auch zur Abirrung hervorragende Köpfe Bahn zu brechen pflegen. Nur an einer neuen Entwickelung dramatischer Literatur in Deutschland wird es liegen, ob deutsche Schauspielkunst sich bei gesundem und energischem Leben erhalten werde. — Unklar erschien mir, was der Verfasser jenes Artikels an einer andern Stelle von der Goethe'schen Schule äußert, die sich in plastisch-idealischem Vortrag bekanntlich als Gegensatz zur platten Natürlichkeit der Iffland'schen Schule ausbildete. Sie habe, heißt es dort, Veranlassung zu einer großen Manier gegeben, die in süßlicher Geziertheit, Tonsprüngen und Declamirstückchen, Schönheitslinien und Stellungen aller Innerlichkeit baar ward. — Ich kannte natürlich nicht Corona Schröder, die sich unter Goethe's persönlichem Einfluß bildete, wohl aber das Wolf'sche Ehepaar, das von Weimar nach Berlin kam; außer ihnen war mir Krüger, der sich nach Wolf bildete, als Goethe'scher Schauspielschule angehörig, bekannt. Auch gehört Laroche in Wien dazu. Ich weiß nicht, ob diese Namen nicht schon genügen, die ideale Haltung der Goethe'schen Schule in ihrem glänzenden Lichte erscheinen zu lassen. Düringer meint nur ihre Schattenseite. — Was will nun in Summa jener Artikel? Wo sucht er die Möglichkeit eines Verfalles? Nach seiner Ansicht blüht die Schauspielkunst, ist die dramatische Poesie nicht gestorben. »Es lahmt am meisten an den Directionen,« heißt es, und wir nehmen dies Wort als den Ausspruch eines Sachverständigen. Die

Menge im Publicum, sagt er, werde jeder Zeit für das Edle und Große zu gewinnen sein, dem die Bessern sich von selbst zuwenden. — »Überhaupt sind wir der Meinung,« heißt es wörtlich, »daß Unkenntniß und Geldgier der Directoren mehr Schuld hat am schlechten Repertoir als der Geschmack des großen Publicums, das sich leiten läßt.« — Was die Honorarverhältnisse für dramatische Dichter betrifft, so äußert sich Sachverständiger äußerst günstig über diesen Punct. Jede bedeutende Bühne, sagt er, honorirte anständig, Verfasser bühnengerechter Stücke hätten dies jederzeit erfahren. Holbein nehme durchschnittlich für ein großes Stück 1000 Thlr. ein, und Herr Georg Harrys hat mit der Übertragung von »Sohn und Braut,« in einem Acte, die er natürlich in acht Tagen besorgte, 300 Thlr. verdient. — Was sonstige Hemmungen betrifft, so nennt sie Verfasser äußere Fesseln, die nach und nach von der Kraft des Inhalts gesprengt werden müßten, und schließt mit den erhebenden Worten einer schönen Zuversicht: »Wie möchte auch ein Institut verfallen, welches so eng mit unserm Leben verzweigt ist, während das Leben selbst sich täglich kräftigt und einen kühneren, freieren Aufschwung nimmt.«

Marggraff's »Täubchen von Amsterdam« hat nun endlich auf einer deutschen Bühne die Feuerprobe bestanden. Ich habe schon vor zwei Jahren, als es im Druck erschien, über dies Drama meine Ansicht geäußert, und die Darstellung, die es jetzt in Leipzig erlebte, hat dieselbe nur bestätigen können. Zugleich bin ich jedoch, was den Unterschied zwischen Auffassung einer dramatischen Production nach Lectüre und nach lebendiger Aufführung betrifft, um eine wesentliche Erfahrung reicher geworden. Das Publicum auch, wie es schien; vielleicht auch der Autor. Bei der Lectüre faßt man am Drama Scene für Scene, hat ein Urtheil über die Wirkungen der Einzelnheiten. Bei der Aufführung tritt alles was Einzelnheit ist zurück, das Ganze faßt sich als Ganzes zusammen. Und hier ergab sich mir denn, daß, so vortrefflich einzelne Scenen gehalten und gearbeitet sind, dem Drama der eigentliche Faden fehlt. Ganze Acte könnten wegfallen und die Verworrenheit, der Alles entgegenläuft, würde dadurch nicht erst noch gesteigert werden. Einzelne Figuren,

namentlich Düvecke, der König Christiern II., Torben, sind vom Verfasser so sorgfältig gezeichnet, mit soviel glücklichen Einfällen ausgestattet, als die Scenen zwischen diesen drei Figuren bei dem guten Spiel der Darsteller ihre richtige Wirkung machten. Selbst Herr Wollrabe, als Christiern, gab eine zusammengefaßte Leistung. Herr Düringer, als Schloßhauptmann Torben, gab die Neigung zur Geliebten des Königs mit der zarten Innigkeit, die ihm eigen. Madame Dessoir spielte die Düvecke mit einer Aufmerksamkeit und einer sichtlichen Liebe, die höchst erfrischend wirkte. Der Kanzler im Stück ist zu sehr ein schwächliches Nachbild des Polonius, um ohne Störung zu sein, wie denn das manierirte Wortgedrehe und die Anatomie der Rede, diese üble Angewöhnung aus Shakspeare'scher Schule, beseitigt werden sollte. Herr Reger gab den Canzler sehr brav. Gleich gut wurde die Königin, die der Verfasser gleichsam nur versuchsweise einführt, und dann wie irre an seinem eigenen Plane wieder fallen läßt, von Frl. v. Tennecker repräsentirt. Madame Brüning gab Mutter Sigbrit, die Hökerin, die am Hofe die strenge Wirthschaft einführt, in der Schlußscene als Nachtwandlerin auftritt und die todte Tochter der Juwelen beraubt. Diese Gestalt ist mit vieler Absicht vom Verfasser accentuirt. Und so hätten wir schon eine ganze Galerie guter Figuren, die, fehlte dem Ganzen nicht der Halt, die Elasticität und der leitende Faden, richtig in einander greifend von Wirkung sein mußten. Der Autor hat wie ein sorgfältiger Chronikant Scene an Scene gereiht, unbekümmert um das Ganze; während die Erfindung des Dichters den Stoff zwingen mußte, sich Einem Hauptinteresse unterzuordnen. Dies Hauptinteresse im Drama konnte entweder der Kampf des Königs und des Torben um das Herz der Geliebten sein. Oder es konnte politischer Art sein, ein demokratischer Kampf der Düvecke und der Hökerin gegen den Adel Dänemarks, auf dessen Seite dann die Königin treten mußte, während der Monarch in diesem Schwanken zwischen beiden Elementen die Hauptfigur wurde. Oder endlich — was wohl das Dankbarste war — Vorspiel und erster Act mußten zu einer bloßen Introduction zurücktreten und mit dem Erscheinen der ehelich angetrauten Königin mußte der Kampf zwischen der Geliebten und der rechtmäßigen Gattin um die Person des Königs und das Land be-

ginnen. Dies gab ein steigendes Interesse, einen dramatischen Inhalt. Alles dieses war denkbar, nichts von allem jedoch ist durchgreifend, das Drama schwimmt unentschieden zwischen diesen drei Möglichkeiten. — Ich zweifele nicht, daß das dramatische Talent, welches der Verfasser in der Gestaltung einzelner Scenen bekundete, sich künftig auch in der Composition des Ganzen bethätigen werde.

Es war ein kleines auserlesenes Publicum, das sich auf Dr. Marbach's öffentliche Einladung im Saal der leipziger Buchhändlerbörse zusammenfand, um ein neues von ihm gedichtetes Drama, »Hippolyt,« durch seinen eigenen Vortrag kennen zu lernen. Das Entrée war nicht niedrig genug gestellt, um das Publicum des Parterres herbeizuziehen, und auch vom sogenannten Logenpublicum war immer nur ein geringer Theil versammelt, weil die Art und Weise dieser Mittheilung eines dramatischen Gedichtes im Allgemeinen wenig anziehend sein kann und zu der sinnlich lebendigen Darstellung auf der Bühne sich wie der Schatten zum Körper verhält. Marbach sprach einleitend von der Ungunst, welche in unsern Tagen dem ernsten Drama widerführe, nicht weil in Deutschland die darstellende Kunst rückgängig geworden, sondern weil die deutschen Theater der durch Oper und Posse verwöhnten Menge fröhnen müßten. Was seine Arbeit selbst beträfe, so sei es ein Wagniß, den alten Conflict zwischen Phädra und Hippolyt von neuem dichterisch zu produciren, nachdem bereits erlauchte Vorgänger ihn zu Tragödien verarbeitet. Nicht lediglich in Erfindung neuer Stoffe jedoch, sagte Dr. Marbach, weit mehr in neuer Auffassung gegebener, uns schon als Sage oder Historie überlieferter, habe der Poet seine Aufgabe zu suchen. Und die Auffassung betreffend, so bestehe die seinige in Herausbildung der sittlichen Motive für die Katastrophe des tragischen Stoffes, während Euripides die Conflicte nur wie Phänomene genommen habe, Racine und Schiller aber von der Ursprünglichkeit der älteren Historie ganz abgewichen seien. — Indem wir dem Verfasser für öffentliche Darlegung seiner einfachen Zwecke, Tendenzen und Glaubensmeinungen hiermit unsern Dank abstatten, geben wir zugleich zum Austausch unsere Ansichten über seine Arbeit. Der Fall

scheint wichtig. Ein dramatischer Dichter, von dem ein früheres Stück keine besondere Gunst durch Vermittelung theatralischer Darstellung fand, wendet sich, da das Drama immer eine versammelte Menge in Ansprache nehmen will, an ein esoterisches Publicum, dessen Urtheil aufrufend. Der Fall wäre unerhört, wenn hier wirklich ein Werk des Genies sich nicht an die Nation wenden dürfte, indem die Organe der Vermittelung zwischen ihm und der Öffentlichkeit, die deutschen Theater, dies behinderten; der Fall, sage ich, wäre unerhört, wenn ein Werk des Genies sich zu einem kleinen Haufen Culturmenschen, in eine Loge Auserlesener gleichsam, vor der Menge förmlich flüchten müßte, wenn der Heiland, der den Geschmack reinigen wollte, diesmal nicht, wie ehedem, die Feilscher und Wucherer aus dem Tempel Apollo's triebe, sondern sich vertreiben ließe. — Bildersprache und Werke des Genies bei Seite, betrachten wir Marbach's Drama als Product des Talents im speciellen Falle. Dem Talent ist Alles eingeräumt, es kann drechseln oder hobeln, es hat die Berechtigung zu jeder isolirten Liebhaberei; während das Genie nach seinem großen Instincte weiß, wie, wann und wo das Jahrhundert zu erfassen und in Flamme zu setzen ist. — Marbach hat den Hippolyt des Euripides umgedichtet. Er hat über die innere Nöthigung zu seiner Arbeit ein Bewußtsein; er hat wie er sagt, die sittlichen Motive zu der tragischen Katastrophe ausgeführt und die zwei ersten Acte bewahrheiten uns fast diesen Ausspruch. Das Stück ist ganz in der schlichten Weise der alten classischen Tragödie gehalten, ohne Chor freilich, wofür jedoch die handelnden Personen selbst um so mehr ein Bewußtsein über ihr Verhalten zu einander offenbaren. Und in der That liegt für modernes Denkvermögen ein eigener Reiz darin, die Naivetät des antiken Dramas mit der Reflexion unseres eigenen Selbstbewußtseins zu versetzen. In diesem Sinne dichtete Goethe die Iphigenia noch einmal, er verinnigte den Stoff, indem er ihn aus dem Bereiche der hergebrachten hellenischen Sitte in die freie Willkür des subjectiven Gefühls verlegte, den Personen nichts von der frischen Naivetät des antiken Verhaltens zu einander nahm, und ihr Thun und Lassen doch zugleich im Zauberglanz des modernen Empfindens leuchten ließ. Dieser Doppelring liegt für uns im Drama des deutschen Dich-

ters. Seine Iphigenia ist deutsch, ist unsere Dichtung, denn wir finden die Consequenzen unsers Fühlens und Denkens in ihr, wenn auch in fremder Beleuchtung, auf ungewohntem, ungeahntem Gebiet. — Hat Marbach vielleicht hier eine Spur zur Neubelebung unserer dramatischen Literatur zu finden geglaubt? Sucht er hier, um einen beliebten Ausdruck zu gebrauchen, den Messias des deutschen Dramas? — Die Romantik Shakspeare's kann zur Verworrenheit führen; das antike Drama aber zur reizlosen Monotonie, und in jedem Falle, wo unsere Talente nicht ihre eigene Bahn gehen, wird das Publicum ein Opfer der Bestrebungen sein, falls die Bestrebungen nicht selbst einem ziemlich ruhmlosen Martyrthum anheimfallen. Ich bin überzeugt, daß man die alten Fabeln der Griechen wieder bearbeiten kann, nur muß es in einem Sinne sein, der uns wie eine neue Macht überkommt. Kann uns der Dichter so erfassen, daß wir in den Personen der alten fremden Sagen uns selber wiederfinden, unser Schicksal im Schicksale der alten Heroen wittern, so hat er freie Hand und kann mit uns thun, was er will, Stoffe entnehmen, woher er mag. Goethe's Iphigenia ist von dieser Art. Marbach's Hippolyt ist in demselben Sinne eine Studie, aber kein freies Erzeugniß selbsteigener Schöpferkraft. Der Verfasser hat die Figuren der alten Fabel zum moralischen Selbstgefühl verholfen, Phädra und Hippolyt überkommt die schaudernde Empfindung dessen, was wir im modernen Seelenleben Sünde nennen; in diesem Bewußtsein erschreckt die Mutter vor ihrer Neigung zum Sohne, der Sohn vor der Liebe zur Mutter, und indem beide nach der alten Reinheit der Seele ringen, bringen sie diesen Widerstreit der Gefühle zum lebendigen Ausspruch. Dies erledigt sich in den beiden ersten Acten, und in der Declamation beider Gestalten ist ein schöner sittlicher Aufruhr, ein Adel der Gesinnung und Diction von belebender, wohlthuender Wärme. Dies die Eigenthümlichkeit und der Werth dessen, was Marbach an dem gegebenen Stoff that und leistete. Mit dem dritten Acte fällt seine Arbeit ganz und gar an die Unmittelbarkeit der antiken Tragödie zurück. Diese naive Unmittelbarkeit, nachdem uns die Consequenzen eines modernen moralischen Empfindens bereits beschäftigt haben, wird nun leider zur offenbaren Rohheit. Hippolyt, von der Amme irre geführt, ist sofort bereit, den Gegen-

stand seiner göttlichen Anbetung, seine Mutter, die seine Geliebte ist, mit dem Aufruhr des bornirten Naturmenschen zu beschmuzen. Dieser ganze Ausbruch der Verwünschung des weiblichen Geschlechts ist sogar speciell Euripideisch; ein Poet von heute, will er mehr geben als eine bloße Umarbeitung der alten Tragödie, kann so gar nicht empfinden; der ganze dritte Act ist keine Production im dichterischen Sinne, vielmehr eine Studie, ein Exercitium über ein bekanntes Thema in bekannter Manier, die nicht frei, nicht aus unserem Fühlen herausgeboren, uns also fremd, gleichgültig und äußerlich bleibt. Phädra stirbt freiwillig, die Scham, sich verachtet zu sehen, wo sie liebte, treibt sie in den verzweifelten Tod. Diese Verachtung lag aber nur in einem Mißverständniß, durch eine elende Vertraute verschuldet, in einem Mißverständniß, das der bewußte Mensch rasch beseitigen mußte, während nur der Naturmensch daran unklar untergeht als eine Beute des betäubenden Augenblicks. Sie stirbt aber in dem Gefühle, daß der Tod sie sühnt. Und doch kann sie sterbend durch ihre schriftliche Anklage vor dem Gemahl den mit sich im Gedanken gesühnten Hippolyt noch förmlich entehren! — Heißt das nun die moralischen Motive der Personen in der alten Fabel zur Erscheinung gebracht haben? Sind das noch die freien selbstbewußten Menschen, als welche sie sich in den beiden ersten Acten uns ankündigen? Es sind unfreie, unbewußte, es sind Menschen eines naiven Zeitalters, die uns in ihrem Thun, ist einmal der Anspruch an denkende Wesen rege geworden, bornirt erscheinen. Theseus flucht nun seinem Sohne, und er stürzt, abermals die Beute des Augenblicks, von dannen. Act vier und fünf sind ganz episch in ihrem Verlaufe, wie das die antike Tragödie sich oft genug erlaubte. Der Hippolyt des deutschen Dramas geht für uns zufällig, für die Griechen freilich schicksalsmäßig unter. Die Diction der drei letzten Acte gibt die ganz platte Nacktheit, in welche der Verlauf des Stückes verfällt, kann sich also mit der musikalischen Diction der antiken Tragödien gar nicht messen, noch gibt sie als deutsches Product durch Gefühlstiefe und Gedankenfülle Ersatz für die fehlende Musik. — Ich bin überzeugt, daß die Wiederbelebung der deutschen dramatischen Literatur in dieser Weise eine unmögliche sein möchte.

Die leipziger Bühne hat das Verdienst, die zweite zu sein, die Laube's »Monaldeschi« dem deutschen Publicum vorführte. Literarisch hat das Stück das Interesse, Laube's Gedankenkreise umfassend hinzustellen, seine Lieblingsfiguren zu vereinigen und seine ganze Eigenthümlichkeit in einem potencirten Gesammtbilde zu entfalten. Es pflegt dies in der Entwickelung eines Autors zu geschehen, wenn die Quellen seines Lebens sich nach innen zu fertig erschlossen haben und sich nach außen hin Raum schaffen, um Welt und Object zu erfassen. Das Stück tritt, wie ein lebenslustiger, frischer Versuch mitten in den Drang der Literatur, sich der Bühne mit neuen Kräften, Zwecken und Mitteln zu bemächtigen. Es bringt Interessen und Anschauungen auf die Breter, die man sonst nur in der modernen Novellistik antraf, und hat also für die Erweiterung der Bühnenwelt Verdienst. Daß es den Styl einer neuen dramatischen Epoche eröffne, steht zu bezweifeln, da es mehr wie eine Studie nach den Formen des französischen Melodrams aussieht. Ob es in seinem innern Leben ächt dramatisch, ob es nicht vielmehr in der Structur seiner Situationen, in der Haltung seiner Gestalten noch vielfach novellistische Grundlage bekundet, muß eben so sehr in Frage gestellt werden. Es hat als historisches Situationsstück dramatische Scenen; als Ganzes aber fehlt ihm der Charakter der dramatischen Entwickelung, insofern sich Alles, was gleichsam Nebenströmung ist, nicht voll und entschieden genug in einem Hauptstrom zusammenfaßt. Die Poesie der Abenteurer greift nicht tief genug in jenen Abgrund der menschlichen Seele, wo die Leidenschaften angekettet liegen. An die Stelle der Leidenschaft tritt bei den Personen die Renommage. Das nimmt ihnen das ehrliche und das tiefere Interesse. Der Autor hat in der Geschichte der Sture etwas Schicksalsvolles herangezogen. Dies Schicksalsvolle von der Sage der Geschlechter reicht aus für Balladen, macht aber noch keine Tragödie. Der Held, dessen Abenteuer am Hofe der Christine uns beschäftigen, Monaldeschi selbst, wird in seinem frivolen Drang nach Glück, nach Macht und Herrschaft plötzlich erfaßt von einem wahrhaften Gefühl, wo er Unglück für Glück erntet. Er, der nie liebte, nie geliebt wurde, immer nur auf der Jagd nach buntem Wechsel sein Spiel trieb mit dem Inhalte des Lebens, wird mitten

im Sonnenschein der Gunst, den eine Königin auf ihn wirft, von einer Neigung zu der kleinen stillen Sylva überrascht; und dies erste und letzte wahre Gefühl seines nach außen geworfenen Lebens stürzt ihn und läßt ihn den Tod des Verbrechers sterben. Dies ist eine rührende Episode im Stück, aber weder mächtig genug, um eine Tragödie von fünf Acten zu halten, noch auch an sich in seinem Verlauf eigentlich tragisch. Eben so wenig führt Christinens Neigung zu ihm zu einer tragischen Katastrophe. Fehlt nun jenem rothen Faden des Dramas die Macht, alle Nebenbezüge zu verknüpfen, so ist, mit einem Worte, diese Hauptintrigue der Tragödie nicht fähig, die historischen Scenen, Christinens Entsagung und Übertritt, zu tragen. Diese Scenen die einzeln ganz gut theatralisch entwickelt sind, erscheinen in epischer Folge nicht innerlich in den Lebensorganismus des eigentlichen Gedichts im Gedichte nothwendig verflochten. Es fehlt mit einer großen Intrigue auch eine große Katastrophe. Daß der Held in einem Stücke, wie Monaldeschi, auf Befehl der eifersüchtigen Christine in der Hirschgalerie zu Fontainebleau erschossen wird, macht noch keine Tragödie. Laube's Drama tritt, weil ihm die Geschichte einer großen Leidenschaft fehlt, nicht aus dem Bereich dessen, was wir Schauspiel nennen, und das Stück ist so reich und pikant, daß ich ihm mit der Bezeichnung »Situationsstück« seinen Werth nicht schmälere, nur seine Eigenthümlichkeit bestimme.

1842.

Gutzkow's »Werner,« den ich schon in Teplitz sah, ist nun endlich auch auf der leipziger Bühne erschienen. — Tief im Sommer, mitten unter der italienischen Oper, mitten in der Hundstagshitze brachte man uns dies bürgerliche Schauspiel. In der That viel zu spät als Neuigkeit, nachdem das erste Aufsehen, der Reiz der ersten Aufnahme vorüber und der Journalismus mit seiner Debatte dafür und dawider verstummt ist. Gutzkow's Stücke fallen in den ersten Anlauf, der von Seiten der Literatur der Bewegung auf die deutsche Bühne gemacht wurde; sie haben dieses Verdienst und machen ihr Glück mit diesem Anlaß einer neuen Anregung. Benutzt man diesen Anlaß

nicht, so hat man nicht das Recht, sich über Mangel an Erfolg zu beklagen. Hat man ihn benutzt, so ergibt sich von Gutzkow's Stücken dieser Werner sogar als ein Product, das sich auf den Bretern hält, weil es, obschon mit neuem Geleise, doch in alten Bahnen sein Geleise sucht. Dies Drama ist mit dem Spiel der Fräulein v. Hagn und Eduard Devrient's in Berlin 14Mal in einem Jahre gegeben. Ich will damit nicht die absolute Güte des Werkes belegen; ich will damit nur sagen, daß ein Stück von heute in Flor kommt, wenn der gute Wille von allen Seiten zusammengreift, die Direction den Moment des gespannten Interesses nicht vorüber läßt und die Schauspieler es mit dem ersten blühenden Eifer und mit jener Zuversicht handhaben, es müsse als ein Erzeugniß der Gegenwart die im Publicum versammelte Gegenwart erfassen. Bleibt man von der einen Seite zurück, so lahmt es auch auf der andern. Ist das deutsche Drama bei dem Publicum so ganz außer Credit gebracht, daß die gebildeten Classen der Gesellschaft nicht einmal durch den Reiz der Neuheit in's Theater gelockt werden, so wird es freilich erklärlich, wenn Gutzkow's Werner als veraltete Neuigkeit in der Hundstagshitze vor leerem Hause gespielt wurde. Ich will hiermit das Publicum nicht entschuldigen, vielmehr anklagen. Man spricht so viel von dem kunstsinnigen Leipzig, die Stadt erträgt in ihrem Localblatt hinsichtlich dessen so viel Schmeichelhaftes, man rühmte mir stets die rege Wechselwirkung zwischen Publicum und Bühne zur Küstner'schen Zeit, wo die Bildung von Leipzig feste Plätze im Theater hatte, wo es Styl war, daß die wohlhabende Elite der Kaufmannswelt, wie in Frankfurt, ihre Logen hielt. Ich habe von alle dem in einer Reihe von Jahren nichts wahrgenommen, nirgends wie hier, wo so viel Presse ist, ein schwächeres Interesse für Literatur, nirgends neben dem allerdings emsig gepflegten und verzehrenden Enthusiasmus für Musik so viel Schlaffheit für alles das gefunden, wobei Arbeit des Geistes mit dem Genuß bedingt ist. Für die edelsten Erzeugnisse des deutschen Geistes, auf denen der Stolz der Nation beruht, kann das hiesige Theater nicht anders interessiren, als durch Aufruf des Mitleids, für Pensionszwecke. Das abgebrannte Hamburg trieb zu einer Schiller'schen Tragödie, der Antheil am Pensionsfond zu einem Goethe'schen Schauspiel eini=

ges Publicum zusammen; ohne solche menschlich rührende Nebenbeziehung wurde Goethe's Iphigenia, nach zehnjähriger Entfernung von den Bretern, mit durchaus gutem, würdigem Spiel, ja selbst mit der bewundernswerthen Darstellung einer Rettich, vor leerem Hause aufgeführt. Mit Hülfe mildthätiger Anregungen kommt, wie gesagt, für's deutsche Schauspiel ein Häufchen Publicum zusammen, wie jüngst zum Götz von Berlichingen. Aber auch dann ist, was man die Bildung Leipzigs nennt, nicht überwiegend zugegen. Herr Rott, der eigens und uneigennützig von Berlin kam, um den Götz zu geben und die Aufführung durch seine meisterhafte Darstellung dieses nationalen Charakters zu unterstützen, war genöthigt, zum Weiterspielen um geneigte Ruhe und Aufmerksamkeit zu bitten, weil eine Handvoll Tumultuanten, die an einem der Mitspieler Privatrache auszuüben bezweckten, sich dazu das Theater als Schauplatz ausersehen hatten. Der Mann mit der eisernen Hand mußte, wie gesagt, höflich dringend die Bitte aussprechen, weiterspielen zu dürfen. —

— Soll ich hier nachträglich unser Urtheil über Gutzkow's Werner abgeben, moutarde après dîner liefern? — Wie Iffland und Kotzebue in bürgerlichen Charaktergemälden ihrer Zeit einen Spiegel vorhielten, so hat uns Gutzkow im Werner mit mehr Geist, aber mit weniger sicherem Instinct, ein solches Spiegelbild vorhalten wollen. In jenen beiden ist, wenn ich so sagen darf, mehr gemeines Thränendrüsendruckwerk, mehr kränkliche Sentimentalität, mehr windelweiche Sünde aus Herzensschwachheit; aber indem sie sich den Jämmerlichkeiten ihres Zeitalters ungenirt hingeben, sans raison et sans quartier, sind sie menschlich wahrer geblieben, als der Verfasser des Werner, der zu viel Kritik, geistige Haltung und Kraft hat, um einer gesammten Schwäche seines Zeitalters sich bewußtlos zu überliefern, aber doch rühren will und seine denkenden Geschöpfe, die wie er wach und bewußt sind, in diejenige Verfassung zu bringen strebt, wo ihnen dies möglich wird. Die Vorbereitungen zu den Hauptscenen der geistvollen Arbeit scheinen uns zu sehr gemacht, man muß sich über gewisse rohe Zumuthungen, z. B. über die Annahme, daß ein Mensch von Kopf und Geist wie Heinrich Werner im Stande ist, einer von ihm zärtlich geschätzten Frau seine ehemalige Geliebte als Erzieherin seiner Kinder

aufzunöthigen, — sich über rohe Zumuthungen dieser Art erst gewaltsam hinweghelfen, um für einzelne sehr wirksame und ergreifende Scenen im dritten Acte ganz geeignet und gestimmt zu sein. Solche Annahmen und Zumuthungen entspringen wohl weniger aus Geschmacklosigkeit, als vielmehr aus einer gewissen trotzigen Grausamkeit, die dem Autor eigen zu sein scheint. Die Bildung von heute, die gesellschaftliche Intelligenz eines vorgerückten Zeitalters theilt diesen Mangel an Delicatesse nicht, der an Heinrich Werner in seinem doppelten Verhalten zu seiner Frau und zu seiner, plötzlich wiedererscheinenden Geliebten auffällig wird. Iffland und Kotzebue sündigten darauf los in ihren Empfindungen, aber sie sündigten in Harmonie mit ihrem Publicum, sie mutheten ihm nur das ihm Mögliche zu, während Gutzkow nicht so aus dem Gefühl eines großen Publicums herausschreibt, obschon er in diesem Stücke mit ihm sympathisiren möchte. Eben so wenig allgemein gültig ist die geistreiche Selbstquälerei, die seinen Figuren eigen ist, weil er ihnen diese Lust an der Nagelprobe ihrer Empfindungen ex suo gibt. Endlich ist auch der Auslauf des Stückes ein gemachter. Wir haben hier eben so wenig als im Savage den Abschluß eines naturgemäß in sich erledigten Processes. Ich weiß nicht, fühlt Gutzkow nicht menschlich warm und voll genug, um ein Thema bis zum Ende hindurch zu empfinden, eine Verstrickung menschlicher Leidenschaften ohne Brutalität zu lösen? — Die Sprache des Dramas ist, wie man sie sich nur wünschen kann für diese Gattung, scharf, entschieden, voll Kraft des Verstandes, und eben dadurch erfassend und schlagend, ohne beißend zu sein. — Die Darstellung war durchaus zu loben: Mad. Dessoir und Herr Düringer in den beiden Hauptpartien in jeder Beziehung trefflich, die übrigen Rollen waren in den besten Händen, Fräulein von Tennecker, die Herren Baudius und Reger wirkten richtig und lobenswerth, Herr Heese hatte den besten Humor für das Bild einer raffinirten Modernität, wie sie als Referendar Fels zu geben war. Das Zusammenspiel ging ziemlich rasch und fleißig.

19.

Deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen.

Anschütz.

1835.

Wir sahen Anschütz in acht Rollen auf der leipziger Bühne. Seine physischen Kräfte sind noch ungeschwächt, seine Stimmung ziemlich frisch und aufgeregt. Sein Organ gehört zu den sogenannten fetten; die Worte rollen mehr, als daß sie fließen; nur in den Momenten der Aufregung ist seine Rede ein imposanter Strom, der den Widerstand leicht besiegt. Anschütz liebt sonst vorzugsweise die Rollen der ruhigeren Declamation. Seine Mimik ist höchst einfach, seine Action gibt nur selten scharf gezeichnete Pointen. Er ergeht sich mit sichtbarer Vorliebe in der Recitation und erlebt hier fast einzig seinen Beifall. Als Tell, dessen Darstellung überhaupt seine beste war, wurde seine Erzählung, wie der Vogt auf schmalem Felsenpfade vor ihm erbleicht, von einer durchdringenden Wirkung. Blos die Modulation in der Erzählungsweise erzeugte den Effect, die Mimik war nur dienende Begleiterin. Anschütz ist das gerade Gegentheil vom alten Ludwig Devrient, bei dem sich die mimische Maske der Rolle mit einer überraschenden Keckheit hervordrängte und die Worte oft nur wie Begleitung dazu ertönten, oder gar als Anhängsel folgten. Der Charakter war schon durch Maske, Mimik und Hantierung bei Devrient fertig, während Anschütz den Charakter erst in der Recitation entwickelt und so das Wort zu seinem Rechte kommen läßt. Und so stehen denn Anschütz's Lear und Devrient's Lear wie zu gegenseitiger Ergänzung einander gegenüber. Devrient gab im wahnsinnigen Lear sein Höchstes,

und insofern in diesen Momenten die ganze Tragödie ihre Gipfelpuncte erreicht, war Devrient's Darstellung nicht allein in pointirten Einzelnheiten, sondern auch nach der ganzen Construction und Entfaltung des Charakters die größere, geistig bedeutsamere. Dagegen gibt Anschütz den weinenden Lear unübertrefflich schön. Wo die Hoheit des königlichen Herrn ganz und gar zerschmilzt, wo der Schmerz seine ganze Größe in den Staub beugt, steht Anschütz unübertroffen da. Anschütz spielt vor dem Publicum Wiens. Dies, dünkt mich, bezeichnet nicht wenig den Charakter seines Spiels. Die Wiener konnten Devrient's Wesen wohl anstaunen, aber im Grunde doch nicht lieb gewinnen. Laroche, der Meister aus der Goethe'schen Schule, ist ihr Liebling. Der Wiener will nicht erschüttert, er will gerührt sein im Trauerspiele. Für dies Bedürfniß schreiben die Wiener Tragödien, auf diese Stimmung wirken die Künstler des Hofburgtheaters. Es versteht sich, daß sich dies auf ungesuchte Weise gestaltet; aber es wird Niemand läugnen, daß auch der gute Schauspieler sich unbewußt seinem Publicum anbequemt. So wirkt denn Anschütz als Lear ganz in dieser Weise. Seine Momente des zornigen Wahnsinns konnte man sogar unbedeutend nennen; er verrieth in ihnen keineswegs ein großes Aufgebot erfinderischer Kraft. Man vermißte die grellen Schlagschatten und gleichsam die kalten Wetterschläge des entthronten Jupiter-Lear, der immer noch die Blitze schleudern möchte, als sei er noch der Herrscher der Welt, und der im Wahnwitz die in der Wirklichkeit weggeschenkte Majestät sich wieder anmaßt. Dagegen war Anschütz in den Momenten, wo sich die Natur mit milder Hand des zerstörten Gehirns bemächtigt, wo der erschöpfte Lear, durch die Nähe Cordeliens sanft berührt, kindisch zu werden beginnt, unübertrefflich. Diese Übergänge zur Befriedigung und Lösung des Wahnsinns, dieses harmlos irre, und doch nach dem Sturme der Leidenschaft beseligende milde Friedenslächeln sichert dem Künstler allein schon einen bedeutenden Platz unter den besten Mimen Deutschlands. Selbst Tieck hat, wie ich aus guter Quelle weiß, gestanden, daß ihm aus den letzten Scenen, wie sie Anschütz auffaßt und zu geben versteht, manche Züge des Shakspeare'schen Lear erst recht deutlich wurden. Es ist gewissermaßen der Oedipus auf Kolonos, den Anschütz ganz besonders

aus dem Charakterbilde hervorhebt und in dessen Zeichnung sein Spiel die größte Eigenthümlichkeit entfaltet. Nicht der wahnsinnig tobende, sondern der kindisch liebe Greis, der den Wahnsinn der Menschen und seinen eigenen mit spielender Ironie belächelt, mithin der versöhnte, der hinsterbende Lear kommt in dieser Auffassung zu seinem Rechte. Anschütz hat in seinem ganzen Äußern einen Verein von derber Naturkraft und einer befriedigten, gesättigten Behäbigkeit. Diese letztere, physisch und psychisch bei ihm bedingt, erklärt eine Hinneigung zum Elegischen; sein Spiel hat bei aller Derbheit immer etwas Rührendes, und dieser liebenswürdige Zug findet sich ungesucht in jeder seiner Rollen mehr oder minder wieder, diese Stimmung drängt sich dem Künstler in jedem Charakterbilde, das er gibt, wieder hervor. Sein Organ ist nie hart, scharf oder schneidend, bei aller imponirenden Kraft hat seine Stimme etwas Mildes, eine königliche Milde, möchte ich sagen, eine biederherzige Gemüthlichkeit bei aller festen Würde. Anschütz hat in seiner Mimik diese Einfachheit, weil die Lineamente seines Gesichts fast simpel und monoton sind. Seine Stirn ist voll und breit, obschon auch hoch, seine vollen, fleischigen Wangen lassen nur wenige Variationen zu. Ich glaube nicht, daß das Alter ein schärferes nüancirteres Muskelspiel aufheben kann; vielmehr pflegen tiefer gefurchte Gesichtszüge im Alter an prägnanter Schärfe eher zu gewinnen. Die Maske des bleichen Schreckens, die groteske Miene des Schauders, des Zornes, der wilden Empörung und Racheluſt, auch die düstere Melancholie kann Anschütz nicht festhalten; seine Züge runden sich sehr schnell wieder zu jener *Miene* des leutseligen Schmerzes, durch die er rührt. So fehlt denn seinem Wallenstein ein wesentliches Element, indem Anschütz nur den heroischen Feldherrn gibt, und nach seiner Darstellung das Tragische nur darin liegt, daß von einem so edlen Helden die Gemüther abfallen können. Anschütz zeigt, wie Wallenstein zur Herrschaft der Gemüther berufen ist, weniger wie er selbst von seinem mystischen Wesen beherrscht wird. Nach Schiller's Auffassung des Charakters liegt aber das Tragische darin, daß er, welcher die Welt lenken will, durch dunkle Mächte selbst gelenkt wird. Dies zur Anschauung zu bringen, ist eine der schwersten Aufgaben. Es gehört eine fast verzückte Stimmung dazu, um

das Dämonische in Wallenstein's Wesen hervortreten zu lassen. Schon in der Erzählung des Traumes liegt das ganze Eingeständniß, worin sein Heil und Unheil zu suchen ist. Anschütz gab den Traum fast ohne jene Melancholie der metaphysischen Speculation, und wenn er zu Thekla sagt: »Verscheuche mir mit Deinem Spiel den finstern Dämon, der um die Stirne mir den Fittich schwingt,« so blieb das in der That ohne Wirkung, denn die eigentliche dämonische Schwermuth des Wallenstein scheint Anschütz nicht zu verstehen. Dagegen sind sein Götz und sein Tell vollendete Leistungen. Die kerngesunde Empörung des Biedermannes, wie sie im Götz, und die edle Ruhe bewußter Seelengröße, wie sie im Tell sich geltend macht, liegen in der Figur und Haltung des Künstlers auf das getreueste ausgeprägt. Sein Othello hat in den mittlern Acten große Momente; der Ausbruch der leidenschaftlichen Eifersucht und der gutmüthigen Raserei war meisterhaft. Nur vermißt' ich in der Anlage des ganzen Charakters ein ähnliches Ingredienz wie in der Auffassung des Wallenstein. Anschütz hob in der ersten Scene, in der Erzählung vor Gericht, den Zug der Gutmüthigkeit im Naturell des Mohren zu stark hervor; so daß sich hier fast der Held im Othello vergaß. Nun ist bei dem muthmaßlichen Verrath, den ein so harmlos edler Mensch erfährt, die Wirkung unausbleiblich und kann nicht verfehlt werden. Allein der Künstler ignorirte beinahe den Umstand, daß Othello in Desdemona nur um deswillen sein ganzes Lebensheil bedingt sieht, weil ihre liebliche Erscheinung und ihre wundersame Neigung zu ihm den vormals unorganischen, dumpfen Zustand seines Gemüthes gelichtet und verklärt hat. So mußten denn die Worte Othello's, die er später, als er die Gattin untreu wähnt, von seiner Seele wälzt: »Dann bricht das alte Chaos wieder ein!« — bei Anschütz nicht von der erschütternden Wirkung sein. Was an die dunkleren, phantastisch tieferen Regungen des Gemüthes anstreift, steht dem Künstler nicht so zu Gebote, wie der helle Ausbruch der Leidenschaft, die ungehinderte Gewalt des entfesselten Schmerzes, der in der Ausströmung selbst seine Befriedigung fühlt oder unter den Zuckungen des Herzens erliegt. So erschien mir denn Anschütz als Othello auch im letzten Acte nicht in der Stimmung, die Shakspeare in dem großen Schlächter=

stücke vielleicht nicht genug motivirt hat, die aber die edlere Auffassung des Mohren erheischt. Othello erhebt sich durch den Gedanken, er sei nicht Mörder, sondern Opferpriester, zu einer Höhe des Geistes, welche die thierischen Wuthausbrüche nicht mehr zuläßt. »Die Sache will's!« Mit diesen Worten fühlt er das Rächeramt eines höheren Richters in seiner Brust, und der geheimere Reiz der letzten Situation mit Desdemona liegt darin, daß die Süßigkeit ihrer flehenden Stimme ihn aus seiner hochgespannten Stimmung herunterzieht. Ich vermißte an Anschütz die Weihe, welche den letzten Act erträglich macht und die wilde Dummheit des Mohren adelt.

Fräulein Wagner gab uns eine gelungene Desdemona. Hr. Baudius faßte den Jago von Anfang an mit einer Keckheit, vor der ich erstaunte. Er gab den Übermüthigen, der mit der Tücke nur spielt, nur zum Spaß die Bosheit wie ein Experiment versucht. Jago beginnt allerdings damit; allein der Charakter steigert sich. Er wird durch die Wirkungen seiner wie zur Spielerei angelegten List selbst überrascht, die Conflicte werden wilder als er gewähnt, der Ernst der Situation reißt ihn mit fort, der Stoff überwächst ihn, und so wird, was wie eine spielerische Laune schien, in ihm selbst zu einem diabolischen Gelüste, um das Begonnene zu Ende zu führen. Diese Steigerung des Charakters vermißt man an Baudius Darstellung, er blieb der tändelnde Jago, der er blos anfangs sein darf.

Als Egmont und Hauptmann Klinker (im Epigramm) entwickelte Anschütz die ganze Liebenswürdigkeit seines Spiels und seines Naturells. Zwar gab er in der erstgedachten Rolle weniger den Anstrich von genialem Flattersinn, den Goethe, gleichsam als ein Stück seiner eigenen Natur, dem Charakter beigemischt, und der in der Scene mit Clärchen sich ungern vermissen ließ; dagegen lag die flammändische Bonhomie und gemächliche Sicherheit Egmont's in seinem ganzen Wesen, in Figur und Rede glücklich ausgeprägt. Auch als Klinker gab Anschütz ein höchst anmuthiges Bild, mit jener ruhigen Consequenz durchgeführt, die bei ihm nie als absichtlich gemacht hervortritt, sondern sich ganz harmlos wie aus seiner eignen Natur ergibt. Anschütz verlieh seinem Klinker weniger die Grazie des Lebemanns, als man es sonst in der Rolle verlangt. Da=

für hob er die Leutseligkeit dieses gutmüthigen Sonderlings, den alle Welt liebt und doch Niemand heirathen will, um so stärker hervor, und brachte eine gute Abrundung in seine Auffassung.

Caroline Bauer.

1836.

Nach dreiwöchentlicher Landestrauer wurde die leipziger Bühne mit dem Gastspiel von Fräulein Bauer wieder eröffnet. Ein leipziger Correspondent in der Allgemeinen Zeitung nannte Fräulein Bauer eine Repräsentantin echt classischer Schauspielkunst. Dieser Ausdruck, falls er Sinn haben soll, läßt bei dem geehrten Herrn auf die entgegengesetzte Annahme einer romantischen Schauspielkunst schließen. Diese Unterscheidungsweise mag etwas für sich haben. Eine Repräsentantin romantischer Schauspielkunst dürfte sich in der Schröder-Devrient finden, und wem aus der Erinnerung Wolff's und Devrient's Gestalten aufsteigen, hätte recht eigentlich Belege für diese zwiefache Richtung der Bühnenkunst. In Wolff war Classicität: sein ganzes Spiel ging lediglich aus dem Verständniß des Dichters hervor, die Idee des Poeten zu erreichen, schien ihm das Höchste, ein anderes Ziel kannte er nicht. Devrient's Spiel war nie das Ergebniß der Reflexion, er hatte nie den Zweck, durch Studium den Gedanken des Dichters zur Erscheinung zu bringen. Er hatte gleichsam seinen eigenen Gott für sich, der ihn so und nicht anders seine Rolle auffassen hieß, ihn nicht selten ganz irre führte, aber ihn, wo er zutraf, der größten Effecte gewiß machte. War seine Darstellung einer Rolle mit der Intention des Dichters identisch, hatte sein Genius richtig getappt, so sah man wie durch wunderbares Walten das Höchste zur Erscheinung kommen. In Wolff feierte das Talent, in Devrient das Genie seine Triumphe.

Bei dieser Unterscheidung aber stehen bleiben und sie auf eine einzelne Erscheinung, die vielleicht noch nicht das Höchste, was sie vermag, erreicht hat, beziehen, hieße irre gehen. Hier wird weit weniger von einem großen Styl, als von Manieren

in der Spielart die Rede sein müssen. Und in dieser Beziehung muß man an den Leistungen der Fräulein Bauer rühmlichst anerkennen, daß sie in einer Manier gehalten sind, die gar keine Manier ist. Bei Madame Crelinger, Madame Haizinger, Fräulein v. Hagn kann man in der That von Manieren reden, von großen, interessanten nnd liebenswürdigen, womit sie zu effectuiren im Stande sind, und mir fällt dabei das Wort der Catalani über die Sonntag ein, von der sie sagte, sie sei groß in ihrer Manier, aber ihre Manier sei nicht groß. Fräulein Bauer hat in ihrem Spiel den eigenthümlichen Vorzug, keine effectuirende Nebenrücksichten zu kennen, ihr Spiel geht wesentlich aus dem Verständniß des Dichters hervor und tritt niemals aus dem Rahmen heraus, der ein Kunstwerk zu einem Ganzen gestaltet. Künstlerische Persönlichkeiten dieser Art erhalten ihre wahre Stellung recht eigentlich nur in einem allseitig durchbildeten Ensemble, dessen Zusammenspiel nur den Zweck hat, ein echtes Kunstwerk zur vollendeten Erscheinung zu bringen. Wolff mußte sich immer erst seine Mitspieler erziehen, damit sie ihm so, wie es zu einem Totaleindruck nöthig war, in die Hand spielten. Devrient bedurfte kaum talentvoller und convenabler Mitspieler, er riß in seinen großen Momenten Alles mit sich fort und zwang dann auch den Stümper, wie ein willenloses Werkzeug ihm zu folgen; in Nebenzügen ließ er das Stück und die Mitspieler fallen. Von effectuirenden Momenten ist bei Fräulein Bauer eigentlich keine Spur. Mag das Bedingung ihres Naturells, oder Ergebniß ihres poetischen Verständnisses oder Beides sein; so brillant ihre Erscheinung auf der Bühne genannt werden kann, so wenig besteht ihr Spiel aus brillanten Einzelnheiten. Sie scheint selbst auf Kosten der Wirksamkeit nur einen Totaleindruck zu erzielen. Es liegt hierin etwas sehr Schönes und echt Künstlerisches; allein wie viel Rollen, selbst gute Rollen gibt es nicht, deren Werth nur in der Entwickelung dieses oder jenes Momentes beruht! Stände Fräulein Bauer immer in einem kunstfertigen ausgebildeten Ensemble, und brächten unsere Bühnen immer nur Classisches, so würde das Talent dieser Künstlerin wohl niemals seiner Wirksamkeit entbehren. Wie schön ist in Dresden ihr Zusammenspiel als Julia mit der humoristisch-salbungsvollen Werdy als Amme! Auf unserer Bühne

hatte sie mit ihrer Amme förmlich zu kämpfen und der Zauber ihrer musikalischen Stimme in den Balconscenen zerbrach fast an einem wortkargen Romeo, dem der Souffleur mit seinem Kasten hätte nachlaufen müssen in die grüne Schattenlaube. Durchaus glänzend und von dem Effect, den die Dichtung bezweckt, war der große Monolog, nach welchem Julia den Giftbecher leert. In der Scene mit dem alten Capulet war ihr Kampf zwischen Liebe, Schmerz, Verzweiflung und kindlicher Ergebung meisterhaft. Dagegen erschien sie in der Todtengruft zu kühl. Wie sehr ihr Spiel jedoch, selbst mit Aufopferung des Effects, dem poetischen Verständniß huldigt, beweist unter anderen die Art und Weise, wie sie in der Scene auf dem Ball die Worte: »Ihr küßt recht nach der Kunst« — von jeder sonst üblichen Betonung verschieden, zu geben wußte. Diese Worte lassen sich im Sinne der Julia kaum recht deuten; man weiß nicht, wie Julia zu dieser auffälligen Rede kommt. In der Regel tappen die Darstellerinnen über diese Schwierigkeit sehr oberflächlich hin. Fräulein Fournier schlägt wie erröthend den Blick dabei zu Boden. Fräulein v. Hagn sieht dem Romeo dabei listig in's Auge, sowie denn diese Schauspielerin überhaupt dem Charakter einen Beigeschmack von moderner Schalkhaftigkeit gibt, von der das Shakspeare'sche Mädchen nichts weiß. Beide Darstellerinnen effectuiren aber mit dieser Auffassung der Stelle. Fräulein Bauer spricht die Worte gewissermaßen ganz harmlos in's Blaue, wie ein junges Ding einmal Gehörtes gedankenlos nachplaudert. Mich dünkt, Shakspeare habe so und nicht anders seiner Julia dergleichen in den Mund gelegt.

An Fräulein Bauer als Donna Diana ist vielerlei als Mißgriff zu bezeichnen. Der ganze Charakter war mädchenhaft deutsch, nicht spanisch, nach ihrer Auffassung. In der Eifersucht war sie mehr die empfindlich Gereizte, als die Leidenschaftliche, vor deren Liebesschmerz die Säulen des Stolzes zusammenbrechen. Ihre Leidenschaft drohte nicht sie zu verzehren, sie wurde nur gepeinigt von dem Gefühl der erwachten Liebe. Der ganze Charakter wird von der Darstellerin durchaus deutsch gefühlt und gegeben, mit allen Nüancen weiblicher Empfindsamkeit, weiblicher List und mädchenhafter Lust zu triumphiren. In den ersten Acten mußte der Stolz pointirter, in der Gartenscene

die Coquetterie raffinirter gehalten werden. In beiden ist die Crelinger bedeutsamer, während sich in ihrem Spiele wieder das verwischt, was Fräulein Bauer, die an der Naturtreue allgemein menschlicher Auffassung festhielt, durch den Reiz elegischer Rührung hervorruft. Meines Wissens war die zu früh für die Kunst gestorbene Sophie Müller diejenige Diana, welche den spanischen Typus mit dem allgemein poetischen Grundelement des Charakters am richtigsten vereinte. Die heißeren Farben des Gemäldes waren in der Darstellung von Fräulein Bauer viel zu sehr durch Lieblichkeit und mädchenhafte Grazie vertuscht. Als Hedwig im »Ball zu Ellerbrunn« gab sie ein vortreffliches Bild der modernen Salondame. Als Suschen und Walpurgis entfaltete sie die ganze Spielerei einer ersten jungfräulichen Neigung in allen ihren Stufengängen von der erwachenden Lust bis zur listigen Verschlagenheit. Wie die unbefangene Seele sich überraschen läßt von ihrem eigenen Gefühle, trat in diesen Bildern einer idyllischen Gemüthswelt als ganz besonders glücklicher Moment hervor. Als Goldschmieds Tochter ließ sie den Zug einer religiösen Stimmung nicht außer Acht und sprach das Gebet vor Schlafengehen, das andere Darstellerinnen in falschverstandener Auffassung dieses Charakters fortlassen, mit jener echten Natureinfalt des Gemüths, die bei Rollen dieser Art so leicht in Coquetterie umzuschlagen pflegt. So hob sie auch ihres Vaters Rang als Altbürger von Ulm gegen den Ritter ganz besonders hervor und gab der Walpurgis dadurch jene Beimischung von mittelalterlich-bürgerlichem Stolz, der diese Figur von aller modernen Naivetät abscheidet. Als Margarethe (in den Hagestolzen) war sie eine Erscheinung, wie sie alte niederländische Maler in ihren Bildern eines idyllischen Friedens so gern zeichneten. Ihr Käthchen von Heilbronn war von ganz besonderm poetischen Verdienst. Diesen mittelalterlichen Charakter sieht man oft mit einer Sentimentalität versetzt, die ihn völlig vernichtet. Weil das Mittelalter schwärmte, glaubt man, es sei auch sentimental gewesen. Heinrich v. Kleist war ein zu tiefer Poet, um so fehlzugreifen. In dem Unbewußten, in dem Räthselhaften des innern Dranges liegt die Romantik des Mittelalters, und diese dunkle Entzückung zeigt der Dichter in der spiegelreinen Mädchenseele. Dies ist die unverwüstliche Poesie

in diesem Käthchen von Heilbronn. Fräulein Bauer war in jeder Beziehung das lebendige Bild dieser Dichtung.

Ludwig Löwe.

1836.

Mit glänzendem Erfolg gab Ludwig Löwe, vom wiener Burgtheater, in Leipzig eine Reihe von Gastrollen. In den äußern Mitteln des Mimen liegt immer die Bedingniß seiner geistigen Leistungen, denn so wie die Kunst sich von der Natur nicht entfernen darf, so darf auch der Künstler selbst nicht über sein Naturell hinaus. Wir haben an Löwe vor allem eine höchst künstlerische Entfaltung seiner äußern Mittel anzuerkennen. Er beherrscht die Kraft seiner Physis mit einer sichern Gewandtheit, die sich als männliche Grazie bezeichnen läßt. Sein Muskel- und Gliederspiel ist bewunderungswürdig, seine Attitüden fest und streng berechnet, ohne daß sie gesucht erscheinen; sein ganzes äußeres Wesen besticht durch eben so viel edle Würde, als einschmeichelnde Anmuth. Seinem Organ fehlt es vielleicht an tiefen Tönen, deshalb ist es im Tragischen nicht immer ausreichend, wenigstens kommt es der Erschöpfung nahe; in der Elegie, wie im Correggio, wird es auf die Dauer etwas eintönig larmoyant. In Allem, was die conversationellen Elemente einer Rolle betrifft, ist Löwe meisterhaft. Hier entfaltet sich sein Organ zu angemessener Weite und die gesunde Genialität seiner rüstigen Natur reißt hin. Seine Mimik ist unbedeutend, desto vollkommener sein Maskenspiel. Dies muß man unterscheiden. Wenn er als Garrik (in dem Deinhardtstein'schen Lustspiel voll impertinenter Langerweile) den alten hinkenden und einäugigen Johnson so vortrefflich gibt, so ist das nur Maskenspiel, mehr nicht. Mimik ist die Ausprägung der wechselnden Seelenstimmungen im Gesicht und im ganzen Habitus. Löwe's Hamlet, obwohl eine sehr gute theatralische Leistung, ist keinesweges der Shakspeare'sche. Die Scenen mit Höflingen und Schauspielern waren meisterhaft wie immer das Conversationelle. In den Monologen, dem eigentlichen Nerv der Entwickelung des Cha-

rakters fehlte die bleiche Melancholie, die nervenlähmende Verzagtheit und die Grübelei der Reflexion, die den Hamlet zu diesem aus Sanftmuth blöden, thatunfähigen, passiven Helden macht. Wolff war in diesen Zügen unerreichbar. Löwe's declamatorische Ausmalerei — vielleicht überhaupt eine Eigenthümlichkeit der wiener Schule — zog Hamlet's Grübelei in's Breite statt in's Tiefe. Seine ganze Auffassung der Rolle widerstreitet der dichterischen Intention. In Löwe's Darstellung waren blos Zufall und Schicksal diejenigen Charaktere, die seine That verhindern; deshalb ist er auch bemüht, jeden Moment, wo sich Anregung zum Handeln zeigt, ganz besonders zu accentuiren. In der Scene mit der Mutter verleitete ihn diese Benutzung des Momentes fast bis zur Ausartung. Man sah nie in Löwe's Hamlet, wie der Grund zur Passivität dieses Helden in dessen Gemüthszustande liegt. Reflexion und Melancholie haben Hamlet's Herz durchhöhlt und diese Thatunfähigkeit erzeugt. Dieser Zug war in Löwe's Darstellung ganz verwischt. Demnach war auch sein Spiel nach dem Verschwinden des Geistes im ersten Act viel zu stürmisch. Wer so theatralisch stürmt, kann unmöglich seinen Muth in dem Entschluß, er wolle beten gehen, zerschmelzen lassen. Wie gesagt, Löwe's Hamlet war nicht Shakspeare's Hamlet. Durchaus vortrefflich, wie immer, wo der Gedanke des Dichters vollauf verkörpert wird, ist Löwe als Fiesco. Das Pragmatische, Thatsächlichkräftige, das Robustgesunde, das dreiste Heldenthum, das gibt er mit genialer Sicherheit. — Außer dem Deinhardtstein'schen Lustspiel voll lauter Handwerksinteressen aus dem Leben eines Dichters und Schauspielers, beschenkte uns der Gast auch noch mit zwei andern aufgewärmten Stücken, für die wir ihm wenig Dank sagen können. Ziegler's »Weltton und Herzensgüte« und Beck's »Schachmaschine« gehören zu den antiquirten Sachen, die dem Repertoir des Burgtheaters unverwüstlich ankleben. Der Künstler producirte sie blos, um sich zu produciren, und so war denn auch besonders sein Karl von Ruf eine höchst vollendete Leistung. Löwe's flotter Humor, die gesunde und gleichwohl noble Feinheit seiner Komik ist, im Verein mit seiner gediegenen Gewandtheit im Conversationsstück, vielleicht seinem tragischen Talent noch voranzusetzen.

Charlotte von Hagn.

1837.

Fräulein von Hagn ist eine jener Primadonnen des Schauspiels, für welche die berliner Welt sich in zwei große Parteien theilt, eine Parteiung, die sich bis in die gelehrten Kreise erstreckt. Professor Gubitz schwört nur zur Fahne der Hagn. Der alte Sp. Schultze und Friedrich von Raumer schwören nur zur Fahne der Crelinger. Es gibt jetzt in Berlin keine anderen »Aner« als Hagnianer und Crelingerianer. — Ein großartiges Schisma! Diese Parteien scheiden sich wie Aristokraten und Demokraten, die Hagnisten sind aristokratisch, mit Permission zu sagen, die Crelingeristen, mit Erlaubniß, demokratisch, und Herr von Raumer ist wenigstens insofern demokratisch, als er für den Ruhm der Crelinger ficht. — Aber Spaß apart und Scherz bei Seite! unter so großartigem Schisma betrachten wir in Leipzig keine Schauspielerin. Wir haben auch ohne aristokratisch-sublime Gesinnung Fräulein von Hagn mit Vergnügen, ja mit Bewunderung in dem, was sie ist, anerkannt, und über das, was sie nicht ist, behielten wir demokratisch offene Augen. Was sie auf der Bühne ist, läßt sich mit einem Worte sagen, sie ist die Grisette par excellence, und dies mit einer Virtuosität, die bei der Fülle ihrer überraschenden Einfälle, bei der Feinheit ihrer Nüancen und der graziösen Keckheit ihres Humors an Genialität grenzt. So sind denn ihre Leistungen in all' den Rollen höchst brillant, die Carl Blum für sie schrieb und für die Entwickelung ihres Naturells einrichtete. Und dies reiche Naturell kann schon an und für sich in der That für ein Kunstwerk gelten, für ein Kunstwerk, das der Schöpfer hinstellte. Auch hat man nicht leicht eine vollendetere Tournure, ein schöneres Air auf der Bühne gesehen, — bis auf den Schritt dieser schönen Füße, der mir etwas zu männlich schien. Aber was sonst weibliche Anmuth und Grazie von der Natur entlehnen, was joviale Laune, Eitelkeit und Stolz des Weibes, und vor allem die Coquetterie in jeglicher Nüance, von dem verwegensten Übermuth bis zur einschmeichelndsten Finesse, auf der Bühne vermögen, das sieht man in dieser Per-

sönlichkeit vereinigt. Dazu macht Fräulein Charlotte eine Toilette, die fast eine ästhetische Leistung zu nennen ist, mindestens an Delicatesse und feinem Geschmack Ihresgleichen sucht. Das Naive steht ihr wohl eben so gut als das Coquette, allein es mischt sich in jenes leicht eine Dosis von verschmitzter Listigkeit, so daß dadurch eine pointirtere Färbung entsteht, als eigentlich dem harmlos Naiven zukommt. Die Tonlage ihrer Gemüthszustände reicht von der Grisette bis zur Dame im Boudoir, von der frevelhaften Liebenswürdigkeit der Mirandolina bis zur gekränkten Tugend einer edlen Hedwig (im Ball zu Ellerbrunn), von der Margarethe in den Hagestolzen bis zur Donna Diana, die Fräulein von Hagn mit allem Zauber der bis an's Tragische grenzenden Empfindung gibt. Ob sich dies seltene Talent, an sich schon umfangsreich genug, nicht auch für die Tragödie erzogen hätte, wenn die Tragödie reichhaltiger auf dem deutschen Repertoir stände, und wenn ihre Kunst weniger daran gewöhnt wäre, Rollen zu geben, die für sie gedacht und geschrieben worden, das läßt sich jetzt nur noch schwer beantworten. Fräulein von Hagn ist daran gewöhnt, mit losen modernen Figuren nach eignem Behagen umzuspringen, die Leerheit flüchtiger Lustspielcharaktere mit eignen Einfällen auszustatten, und so fehlt ihr die Ruhe der Conception, die dazu gehört, um sich mit einem tiefsinnigen Dichterbilde in Einklang zu setzen. Ich meine die Julia, die sie in Leipzig gab. Hier ist es, als wenn sich bei ihr die Empfindung zuvor im Spiegel besieht, bald war ein Moment zu sehr, bald zu wenig berechnet, genug, es fehlte jene Sicherheit und Harmonie, die sie als witzige Soubrette, als moderne Anstandsdame in so vollendeter Weise zur Erscheinung bringt; selbst ihr Organ ist hier mit sich uneins, es versucht sich bald in oberen, bald in unteren Tonlagen, wie ein Instrument, das sich erst stimmen will. Allerdings wäre Fräulein von Hagn berufen, Shakspeare'sche Gestalten darzustellen, aber nicht die Julia, sondern die Beatrice. Leider aber ist das Shakspeare'sche Repertoir sehr zusammengeschrumpft, obschon ein so glänzend humoristisches Talent, wie Fräulein Charlotte, im Shakspeare'schen Lustspiel einen außerordentlich glücklichen Spielraum fände.

Jost.

1837.

Jost ging von Hamburg nach München. Er spielte in Leipzig zwei Mal Ludwig den XI. — Delavigne's Stück hat in der Parodie einer verbrecherischen absoluten Majestät seine Wurzel, es ist aus diesem einen Gedanken erzeugt, die ersten ziemlich salopp gehaltenen Acte sind nur dazu da, um den vierten mit der erschütternden Beichtscene herbeizuführen, das Stück kann, nach Shakspeare'schem Maßstabe, nur für den letzten Act einer Tragödie, keineswegs für eine Tragödie selbst gelten. Jost gab die hinfällige und verbrecherische Majestät meisterhaft, nur scheint er die Momente, wo sich das Gefühl der Hoheit geltend macht, schwächer zu nehmen, so daß der Charakter fast zu sehr der Würde entkleidet war. Die moralische Hinfälligkeit dieses königlichen Subjects wird aber dann erst wahrhaft tragisch, wenn sich das Bewußtsein seiner Stellung zur Welt dann und wann in ihm durchbricht. Die Worte in der Beichtscene: ich bin doch König, als der heilige Franz ihn nicht absolviren will, waren nicht von der Wirkung, wie sie Ludwig Devrient gesprochen hätte.

In der komischen Mimik, z. B. als Molière's Geiziger, hat Jost vortreffliche Momente. Nur war das Ganze in zu scharfem Colorit gehalten. Das hamburger Publicum verlangt ein solches, und vor ihm hat sich Jost entwickelt. Auch ist dabei zu bedenken, daß seine Mimik überhaupt auf einen größern Raum berechnet ist.

Porth.

1838.

Porth aus Dresden spielte in Leipzig den Franz Moor, Shylok, Verrina, Tartüffe und Elias Krumm. Porth gehört zu den würdigen, ehrenwerthen Schauspielern, die falsche Mittel verschmähen, um zu brilliren. Auch verführen ihn seine Mittel nicht zur Verschwendung. Porth spielt um des Stückes willen,

er ordnet sich dem Ganzen unter, er ist nie coquett, immer vom Ernst eines großen Zusammenhangs erfüllt. Etwas dürr und trocken in seinen Manieren, ist er in seinem Wesen doch immer der fest durchgebildete, streng denkende Künstler. In der Mimik ist er Meister. Aber sein Organ ist unwirksam, ohne Metallklang; nur auf Momente weiß seine Berechnung die Sprachmittel mit Glück zu steigern, und mit seinen Tönen seiner vortrefflichen Plastik nachzuhelfen. Als Shylok hat er seinen Glanzpunct in der Scene mit Tubal, wo eben der wechselnde Doppelschlag der Stimmung der Mimik einen Spielraum öffnet. Durch und durch ausgezeichnet ist Porth in Rollen wie Verrina, wo trockene Hoheit und spartanische Kargheit wirkt.

Rott.

1838.

Rott schloß mit der Rolle des alten Dessauer eine Reihe von Darstellungen auf der leipziger Bühne. Unser Publicum sah mit ihm zum zweiten Male das Raupach'sche Sittengemälde: »Vor hundert Jahren.« Das Haus war zum Erdrücken voll, der Beifall, der dem Stücke galt, stürmisch. So wirksam ist der dramatische Autor, wenn er nationale Sympathien berührt. Das alte Preußenthum mit dem dessauer »Schnurrbart« und der gelehrte Pedantismus mit dem halleschen Rector Joachim Lange, das sind deutsche Nationalelemente. Das Stück ist äußerst geschickt und brav gearbeitet. Die Figuren der *Zeit*, der Kampf der Stände, vor allem die pehlgmatisch-pedantische Idylle der Liebesleute damaliger Deutschheit, alles dies ist so treffend gezeichnet, mit so glücklichem leichten Pinsel hingeworfen, daß Raupach abermals als dramatischer Verstand und als Lustspieldichter anzuerkennen ist, wie sehr auch das Phrasenspiel seiner Hohenstaufe, die Lüge einer geschminkten Sentimentalität in gewissen royalistisch höfischen Rührspielen verwerflich bleibt. Man spielte das Dessauer-Stück sehr brav. Baudius war als Magnificenz sehr ergötzlich, Düringer als Candidat vortrefflich. Ein vorzüglicher Hebel des Stückes war freilich Rott's pikante Charakteristik des alten Dessauer. In Darstellung grillenhafter

Alten, wie auch als Heinrich der Achte in der »klugen Königin,« ist er Meister. Er trifft nicht blos das Costüm der Zeit; er ist in Haltung und Geberdung, im Accent der Rede und im Mienenspiel historisch. In manchen Momenten solcher barocken Rollen könnte er einem Hogarth sitzen. — Rott erfreut durch eine ganze Reihe solcher Charaktere. Eine andere Seite seiner Begabung ist seine Leidenschaft; sein Lear ist ein glücklicher Verein dieser beiden Richtungen seiner Kräfte. Der Calcül des Verstandes reicht hier hin, um die imposanten Mittel, die ihm zur Darstellung tragischer Leidenschaft zu Gebote stehen, vortheilhaft zu stellen und wirksam in's Geleis zu bringen. Daß mancher Moment Effecthascherei verräth, möcht' ich nicht geradezu behaupten. Allein es fehlt ziemlich häufig die höhere ideale Haltung, in Momenten nämlich, wo dem Darsteller der Grund und Boden äußerlicher Motive gleichsam unter den Füßen fortgezogen wird, in Schiller'schen Charakteren. Hier zeigt sich, wie weit es der Schauspieler in der Idealistik gebracht hat, man fühlt ihm hier an seinen geheimsten Puls; er kann neben den äußern Mitteln viel Gefühl haben, viel Verstand entwickeln, und doch noch unfähig sein, einen Schiller'schen Gedanken zu personificiren. Rott spielt den Wallenstein, daß man ihm anfühlt, er müsse den Götz weit besser geben. Sein Wallenstein ist ein derber, simpler Kriegshauptmann, auch guter Hausvater, den irgendwie, aus Zufall oder durch Ansteckung in der Zeitatmosphäre, ein astrologischer Pietismus überfällt. Wo dieser bei ihm ausbricht, z. B. in der Stelle: »Die Sterne lügen nicht!« da zeigt er sich mit allen Symptomen des crassen Fanatismus, während der hohe Dichter seinem Helden einen Hinblick auf die Sternenwelt gibt, der als Religion sein Wesen durchleuchtet und verklärt, nicht als fanatischer Ausbruch ihm aufstößt. Ich muß sagen, daß Rott den Wallenstein in keiner Weise nach dem Sinn Schiller's verstanden hat, aber ich muß freilich hinzusetzen, daß ich noch keinen Darsteller gefunden, der das Gedankenbild des Dichters ganz glücklich verwirklicht hätte. Lemm, meines Erachtens, kam der idealen Person Schiller's zunächst; er gab namentlich die Erzählung des Traumes, der seinen auf die Sterne gebauten Somnambulismus enthüllt, auf eine Weise, wie sie nicht tiefer, schöner und zarter gedacht wer-

den kann. — Gleich mißlich steht es mit Rott's Hamlet, wobei ich freilich hinzufügen muß, daß ich in Deutschland Niemand weiß, der noch den Hamlet zu spielen versteht, daß Löwe in Wien und Devrient in Dresden von Shakspeare, wenn er lebte, in keiner Weise für echte Prinzen von Dänemark würden anerkannt werden. Auch Macready in London ist als Hamletspieler hinter seinen übrigen Leistungen; in Deutschland ist Hamlet förmlich mit Wolff gestorben und begraben, und Rott mag sich trösten, wenn ihm zur Hinstellung dieses Charakters nicht weniger als alle Begabung fehlt. Über die äußere Störung in Bezug auf den herkulischen Körperbau, so daß sein Abstand gegen den Herkules, den Hamlet selbst heraushebt, nicht allzugroß ist, über äußere Verfassung des Darstellers seh' ich hinweg, die innere Haltung, die geistige Luft, in welcher Hamlet athmet, ist verfehlt in Rott's Handhabung der Rolle. Mir war bisher noch kein cholerischer Hamlet vorgekommen. Einen solchen aber bringt Rott zu Stande. Diese Vollblütigkeit, womit sein Hamlet spricht, geht und agirt, wäre ganz tauglich zu der That, um die sich Shakspeare's Held durch die Nachtwandelei seines grübelnden Denkens, durch die hinschmachtende Güte seines Herzens, durch die markverzehrende Melancholie seines Reflectirens wie durch Selbstmord bringt. Hamlet reflectirt sich zu Schande. Nur wer den Gram des forschenden Gedankens geschmeckt hat, ist im Stande, diesen Fluch der modernen Jahrhunderte zu verstehen, mit Hamlet zu sympathisiren. Ein Schauspieler soll mit dieser Figur nicht brilliren wollen. Auch Rott sucht sich, wie Löwe, wie Devrient, die Pièces heraus, wo das Gefühl hervorbricht, und effectuirt; in solchen Stellen ist er sogar glücklich. Es gibt nämlich am Hamlet eine Seite seines Wesens, wo er good boy ist, wie die Engländer sagen. Ophelien und der Mutter gegenüber, kommt dieser Zug zum Vorschein. Hier macht Rott Glück; alles Übrige im Charakter, die schleichende Überwachsamkeit, die bleiche Mondnacht seiner Gedankensucht, kurz, der Grundzug des Grübelns, der ihn um alle Thatkraft bringt, das sucht man vergebens in Rott's Hamlet. — Bei einem Schauspieler von solchen Mitteln, so viel Geschick, Routine, Verstand und Leidenschaft, wie Rott, hielt ich diese Darlegung nicht für unnütz.

Emil Devrient.

1838.

Man ist gewohnt, Schauspielern mit dem Worte Künstler aufzuwarten, selbst mit »genial« sie zu bedienen. — Der eigentliche, wahrhafte Künstler ist der Dichter. Der Schauspieler hat nichts weiter zu thun, als dessen Kunstwerk zur natürlichen Erscheinung zu bringen. Wie viel Kunst dazu gehört, ist eine andere Sache, aber der Schauspieler ist von Hause aus Nebensache, die Dichtung und der Dichter sind die Hauptsache. Genie ist er eben so wenig, sondern er soll das Talent sein, das den dichterischen Genius versteht und darstellt. Dennoch gab es so productive Naturen in der größern Schauspielerepoche Deutschlands, daß man sie für geniale Menschen, d. h. für originelle Schöpfer erklären konnte. So vor allen Andern Ludwig Devrient, der wirklich den Charakter eines Gedichts erklärte, indem er ihn schuf, mitunter ganz anders, als der Sinn des Gedichts war, oft aber den Gedanken des Dichters überflügelnd. Auch Emil Devrient, der uns aus Dresden besuchte, ist insofern selbstschöpferisch, als er die Dichtkunst nur um der Schauspielkunst vorhanden wähnt, und diesen oder jenen Charakter nach productiver Laune, ganz gegen den Sinn der Dichtung auffaßt. Ich erinnere mich seines Leicester auf der dresdener Bühne. Er gibt den Liebhaber der Maria und läßt den Staatsmann ganz fallen. Daß er mit jener Auffassung viel Glück, zumal bei den Damen, macht, ändert nichts an der Sache. Ähnlich, obgleich in der Halbheit nicht so grell, steht es mit seinem Hamlet, den er auch auf der leipziger Bühne gab. Emil Devrient gibt als Hamlet den schwachen, zärtlichen Muttersohn, den süßen Schönredner, den elegischen Mondscheinjüngling. Deshalb ist er am wirksamsten in der Scene mit der Mutter; im Verhältniß zur Mutter kommt eben diese Eine Seite seines Wesens zur Erscheinung. Allein er gibt nicht den metaphysischen Kopf, nicht die innere Arbeit der blassen Grübelei, die ihn um seine Thatkraft bringt. So wie er die Rolle faßt, ist Hamlet wohl aus süßlicher Elegie der Empfindung, aber nicht aus überwachter Denkkraft unfähig zum Handeln. Den Monolog über Sein und Nichtsein legt Emil

Devrient den Leuten wie ein Bonbon auf den Teller; man sieht nicht, wie er sich aus der rastlos arbeitenden Seele windet. Die Scene mit den Schauspielern läßt er fälschlicherweise fort; eben weil er auf dieser Seite des Charakters nichts gibt. Sie ist aber die wesentliche; die andere schmeichelt sich dem Publicum ein, ist aber nicht eben die schwierigere, eines Künstlers vom ersten Range würdigere Aufgabe. Ein solcher aber ist Emil Devrient. Seine glänzende Phantasie, die wirklich auf Momente bezaubernd wirkt, hinreißt und bannt, sein schönes, seelenvolles Organ, seine ideale Haltung, sein gebildetes Air in allem Thun und Lassen, alles das berechtigt ihn zu der Forderung, für einen Schauspieler erster Classe zu gelten.

1841.

Eine kleine Reihe von Gastvorstellungen gab uns wieder Gelegenheit, die brillanteste Persönlichkeit der jetzigen Bühnenwelt auf unsern Bretern zu sehen. Für diese gilt Emil Devrient. Ich sah ihn jetzt als Egmont, als Majoratserben, als Chevalier Saint-Georges, als Richard Wanderer in der Kettel'schen Posse. Emil Devrient's glänzendes Naturell hat seine künstlerischen Launen; aber wo er eine Rolle anders faßt, als wir sie begreifen, wie es bei seinem Hamlet, seinem Leicester der Fall ist, beschäftigt und fesselt er uns durch den Schwung seiner Phantasie, durch den pikanten Reiz einer genialen Willkür, die zugleich intelligent genug ist, um, wo nicht überall scharfsinnig, doch immer überraschend zu combiniren. Wir gestehen offen, daß, was von Rollen in der Tragödie und im Lustspiel, ja bis zur Posse herab zu den Kategorien »Liebhaber« und »Held« gehört, in Deutschland niemals mit einem Vereine von so viel Esprit und so glücklicher Naturbegabung zur Erscheinung gebracht ist, als in Emil Devrient. Pius Alexander Wolff lernt' ich in Berlin nicht jung genug kennen, um darüber zu entscheiden, ob ihm in dem, was Noblesse und Repräsentation heißt, ein feinerer Hauch von Poesie gelang. Vielleicht glückte es Wolff auch, gewissen Darstellungen, obschon sie alle bei ihm Sache der Reflexion waren, jenen Anstrich von harmloser Hingebung und friedfertiger Seelenruhe zu geben, den z. B. Egmont nöthig hat, um zur vollendeten Er-

scheinung zu kommen. Emil Devrient's Egmont ist zu pikant, um Egmont zu sein, wie ihn Goethe hingestellt, und wie man es als ungehörig für einen echt tragischen Helden bezeichnet hat. Das flamändische Phlegma, das sich an den Lebensgenuß schweigsam hingibt, lassen wir uns nicht nehmen, selbst wenn wir wissen, daß es die eigentlich tragische Wirkung unmöglich macht. Dieser Fehler der Dichtung, falls er einer ist, uns einen so lässigen, behäbigen Träger einer Tragödie zuzumuthen, ist ein classischer geworden, den wir nicht verwischt haben wollen. Schon die leiseste Beimischung von cholerischem Temperament hebt den Goethe'schen Egmont auf. Devrient gibt vom eigentlichen Egmont nur den verwöhnten und verzogenen Liebling des Glückes. Diese eine Seite war mit dem ganzen pikanten Zauber herausgekehrt, der dem Darsteller zu Gebote steht. Wir wissen in Deutschland keinen Darsteller, der in der Repräsentation des Cavaliers so viel Delicatesse, so viel Adel wirklicher Bildung, kurz, eine gleich vollendete, harmonisch fertige Persönlichkeit zur Erscheinung zu bringen vermöchte. Dagegen wurde die eigenthümlichste Seite des Egmont, das Lässige seiner Natur, seine Hingebung an die süße Gewohnheit des Daseins ganz fallen gelassen, durch den Mangel an Harmlosigkeit im Monologe des letzten Actes ganz verkümmert. — Es ist eine nicht unwichtige Beobachtung, daß auch der Schauspieler von heute ein Sohn seines Zeitgeistes ist. Devrient erweist sich als solcher, indem ihm die Harmlosigkeit des Goethe'schen Egmont mißglückt. Aus gleichem Grunde ist er in der Darstellung von Figuren heutiger Bildung und Lebenssitte recht eigentlich in seinem Element; in der Charakterisirung nobler und frivoler Nüancen in der modernen Cavalierbildung ist er gleich sehr Meister, und hier scheinen in der That die Grazien selbst geschäftig zu sein, um in dieser Sphäre ein Bild der Vollendung hinzustellen. Es sind die gemüthlichen Dramen der königlichen Hoheit, wo uns eine ganze Reihe solcher Gestalten aus dem Leben der gegenwärtigen Gesellschaft entgegentritt. Es sind in diesen Stücken von weiblicher Hand meist nur hingeworfene lose Züge, die der Dilettantismus an die Kunst der Darstellung überliefert. In den französischen Dramen von eben so leichter Gattung, die aber dem Darsteller reichen Stoff geben, heißt die Losung für ihn: sei selbst Poet

und schaffe. In diesen deutschen Conversationsstücken kommt es darauf an, daß der Schauspieler durch Lebenskenntniß und Menschenkunde die Conturen der flüchtigen Arbeit ergänzt und füllt. Von der Reihe dieser Dramen sahen wir jetzt den »Majoratserben,« eine vorzügliche Leistung Emil Devrient's, der hier Gelegenheit hat, den verwöhnten Vornehmling unserer Cultur mit dem ganzen comfortablen Behagen eines gutmüthigen Sonderlings auf das feinste zu zeichnen. Es ist nicht zu läugnen, daß er in diesen Stücken von der Verfasserin des Oheims am glücklichsten ist, theils weil ihm die Finessen der Repräsentation zu Gebote stehen, theils weil er hier productiv sein kann; die Leistung des Schauspielers ist hier bedeutender, als die literarische Leistung. Seltsam, daß man es dem Darsteller verübeln will, wenn er sich hier mit allen Künsten waffnet, alle Coquetterien der Gesellschaft zu Hülfe nimmt, um das Zeitalter zu portraitiren. Man macht es ihm fast zum Vergehen, daß er sich in der Sphäre der heutigen Gesellschaft gefällt, daß er Genie genug hat, die Schwächen seines Zeitalters noch liebenswürdig zu zeichnen. Seltsame Menschheit von heute! Wenn Dir die Literatur einen Spiegel vorhält, der nicht schmeichelt, so bist Du empört und rufst die Polizei zu Hülfe. Glücklicherweise will Niemand mehr Märtyrer sein: Du würdest keinen anerkennen. Und wenn Dir ein graziöser Schauspieler Deine Schwächen aimable macht, so thust Du, Wunder wie! spartanisch und sagst, Du wärst gar nicht so eitel, in Deine Faiblesse verliebt zu sein! Armes Geschlecht, wie ist Dir beizukommen? Du thust, als ob Literatur und Kunst besser sein könnten, als Du selbst!

Als Saint-Georges ist Devrient Spielraum gegeben, mit dem Cavalier der feinsten Cultur zugleich das Naturelement des heißen Blutes scheinbar in Harmonie zu bringen und zugleich in fortgesetztem Widerstreit zu zeigen. Sein Saint-Georges schwebt immer auf der Grenze, wo er in jedem Augenblicke von der Noblesse des brasilianischen Chevalier zu dem freien Sohne der schwarzen Natur, zum Negersclaven überspringen kann. Der Moment, wo dies wirklich der Fall ist, wo der fluchbeladene Sohn der Negerin in ihm entlarvt wird, gehört zu den glänzendsten Leistungen theatralischer Kunst. Daß diese Leistung, statt einem classischen Product zu Gute zu kommen, einem losen

Machwerk französischer Leichtigkeit angehört, kann das Verdienst des Darstellers nicht schmälern. Die französischen Stücke geben nun einmal den Schauspielern wenigstens Stoff. Man hat das Wort Stoff so sehr erniedrigt, daß deutsche Autoren sich lächerlicher Weise für zu vornehm dünken, interessanten Stoff zu liefern. Das hat sich in Deutschland schon hinlänglich durch die selbstständige Entwickelung der Schauspielkunst, durch die selbstständige Haltung des Theaters der Literatur gegenüber gerächt. Eine solche echt poetisch und productiv fertige Gestalt, wie sie Emil Devrient im Chevalier Saint-Georges gibt, ist durch seine Leistung so sehr in sich selbst getragen, daß sie das ganze Stück hält und sicher stellt. Es ist dahin gekommen, daß der Schauspieler nach Rollen fragt, und auf classisch ausgearbeitete Kunstwerke verzichtet. — Seinen Bolingbroke in Scribe's neuestem Stücke muß man zu seinen besten Leistungen zählen. Seydelmann in Berlin hebt wahrscheinlich die diabolische Seite an dieser Figur heraus, gibt in diesem St. John mehr den mephistophelischen Kopf, der mit Weiberhändeln, mit Politik und Journalismus ein überlegtes Spiel treibt. Emil Devrient gibt, wie es zweifelsohne auch St. Aubin von der französischen Truppe in Berlin nimmt und wie es von Scribe gemeint ist, den aimable roué, dem das Spiel mit jenen Elementen im glücklichen Humor gelingt. Sein Sarkasmus in den ergötzlichen Scenen mit der Herzogin bleibt immer die feine Malice des gebildeten Mannes, die Rache des ehemaligen Lieblings der Grazien. — Auch in der schlechten Farce von Kettel, »Richard's Wanderleben,« wo die Schauspielkunst als Handwerk mit sich selbst eitel grimassirt und coquettirt, bewegt sich Devrient, ich möchte sagen, mit der ganzen Üppigkeit seiner Eleganz und Virtuosität. Das Haus war bei dieser schlechten Farce gedrängt voll. Es ist ganz erklärlich und billig, daß der Schauspieler seinem Publicum und seinem Zeitalter huldigt.

Julie Rettich.

1837.

Mad. Rettich, geb. Gley, feierte als Griseldis, Julia, Johanna, Diana und Gretchen auf der leipziger Bühne Triumphe. Jedenfalls war Griseldis, die sie zum wiederholten Male gab, die glänzendste dieser Leistungen. Mad. Rettich ist eine Repräsentantin des hohen Kothurns. Ich würde ihr als Medea, als Sappho, in Situationen, wo der Affect die höchstmögliche Staffel erreicht, unbedingt den Preis zuerkennen. Auch als Griseldis hat sie Spielraum, die hinreißende Gewalt ihrer Phantasie, den großen Reichthum ihrer Mittel zu entwickeln; sie hatte Momente von der ergreifendsten Wirkung. Die tragischen Alttöne ihrer Stimme, der Sturmschritt ihrer Gefühle entsprach der Gewaltsamkeit der Gegensätze, in die Griseldis geschleudert wird. Man vergaß fast bei ihrem Spiel, daß hier die Poesie furchtbar gesündigt hat, weil sie es gewagt, aus einem Fastnachtsspiele eine Tragödie, und aus einer Tragödie ein Fastnachtsspiel zu machen. In diesem Stücke von Halm erscheint die Poesie als Experimentalphysik, die sich an einem weiblichen Herzen schauderhafte Versuche erlaubt. In den andern Rollen hatte Mad. Rettich ebenfalls große Momente, aber sie waren hier nicht immer glücklich an einander gereiht. Dieser Künstlerin steht auch die Lieblichkeit, die Milde, das Schalkhaftnaive zu Gebot, sie weiß als Julia, als Gretchen es anzuwenden, wo es besonders und nothgedrungen hervortreten muß, sie ist zu sehr eine denkende Künstlerin, hat zu viel geschmeidige Phantasie, um irgendwie offenbar zu fehlen; aber Tonlagen des Gemüthes dieser Art sind nicht vorherrschend in ihrem Wesen, sie weiß es zu geben, was der Julia eigen ist, allein sie ist dies nicht in demselben Maße, wie sie die Affecte einer Griseldis wirklich wie eigne Erlebnisse aus sich herausstellt. Dazu kommt, daß die Künstlerin in der Malerei ihrer Gefühle, selbst in der Tonleiter ihrer Stimme sich zu stark in Gegensätzen herumwirft und dadurch einen Charakter, wie Shakspeare's Julia, zu sehr in glänzende Einzelnheiten auflöst, die wohl ihre Phantasie und ihr Verstand zusammenhält, die aber nicht ungezwungen aus der Einheit der Anschauung hervortreten. In Bezug auf den Cha=

rakter einer Donna Diana erschien es mir auffallend, wie leicht die Künstlerin tragisch ergreifende Affecte in das Lustspiel herüberzieht. Der tiefe Ton ihrer Altstimme versetzt vielleicht zu rasch in die Leidenschaft tragischer Situationen. Die Kritik sollte aber bei so hoher Begabung diese »Vielleichts« nur schüchtern andeuten.

1842.

Wir hatten lange Zeit nichts als Oper gehabt; die wiener Gäste gaben uns die Veranlassung, daß man uns deutsche Dramen vorführte; wir sahen Carlos, Jungfrau von Orleans, Iphigenia (welche eine milde Göttin wohl zehn Jahre lang dem Barbarenvolke entzog), Faust, Halm's Griseldis, und als Neuigkeit zweimal seinen »Sohn der Wildniß«. Wir hatten somit Gelegenheit, Madame Rettich als Prinzessin Eboli, Johanna, Iphigenia, Gretchen, Griseldis und Parthenia zu sehen. Wir hätten hier Fug und Recht, einem Enthusiasmus Worte zu geben, der sich an dem reinsten Feuer der Begeisterung entzündet, sich in fortgesetzt getreuer Beobachtung dieser Künstlerin auf das dauerndste nährt und lebendig erhält. Vor fünf Jahren sahen wir sie ebenfalls als Gast auf der leipziger Bühne. Sie hatte damals mehr groteske, grandiose Eindrücke hinterlassen; ein Drang nach dem Gewaltigen und Gewaltsamen, ein Hang zu dem Furioso in der Leidenschaft verhinderte, wie es schien, den Ausgleich aller Mittel in ihr, die Harmonie einer so allseitigen Ergänzung ihres Naturells, wie sie jetzt in meisterhafter Vollendung vor uns stand. Die weicheren Gefühlsseiten des Weibes erhalten sich jetzt bei ihr im Gleichgewicht, die Elegie der Empfindung macht sich jetzt wohlthuend Raum neben der riesigen Macht, welche den Orkan der Leidenschaft in ihr aufruft. Die zarten Neckereien der Naivetät, wie sie in Gretchens Natur, die civilisirte Unschuld, wie sie in der Parthenia neben dem Sohne der Wildniß, die hinreißende, gleisnerische Schönheit der Coquette, die ein wahrhaftes Gefühl in sich entdeckt und ein Recht dazu zu haben vermeint, dieser Kampf zwischen irrer Angst und gewandter Arglist, wie er in der Eboli ein wunderbares psychologisches Gemälde liefert, — alle diese Partien, die sich allerdings bescheiden dem Spiel der tragischen Erschütterung unter-

ordnen, sind von der Künstlerin jetzt mehr als sonst mit Sorgfalt gepflegt und dämpfen die grellen Lichtpuncte in ihrem Spiel wohlthuend ab. Ihre Iphigenia war vielleicht zu pikant, um ganz das Kind der deutschen Dichtung im hellenischen Geiste zu sein. Wir können uns eine andere, mehr im ruhigen Strom ihres gesicherten Naturells getragene Iphigenia denken, die mehr unserem Urbilde entspricht, wir mögen dies nun in der griechischen Welt oder in den Goethe'schen Dichtungskreisen suchen. Mad. Rettich schien uns den Charakter — seltsam, dies als Vorwurf zu machen! — fast zu zart zu halten, zu nervös gereizt, zu leicht heraustretend aus den Bahnen der in sich festen griechischen Natur. Deshalb war der Eindruck des Ganzen in ihrem Spiel nicht ganz der richtige. Dagegen war ihr Spiel in den einzelnen Momenten, wo die Situation sie berechtigt, das Geleise der selbstbehüteten Ruhe zu durchbrechen, hinreißend, tief und groß, und der ganze Zauber der geistigen Schönheit ein überwältigender. — Als Herzogin Marlborough in Scribe's Glas Wasser gab sie uns den Genuß, die raffinirte Feinheit der herrschsüchtigen Weltdame in vollendeter Gestalt zu sehen. — Ein schöneres Zusammenspiel des feinsten Verstandes mit dem heißesten Pulsschlage des Blutes ist überhaupt nicht leicht denkbar. Sind es die kleinen Genien der graziösen Weiblichkeit, oder ist es die Cultur eines scharf und fest durchdringenden Verstandes, oder ist es beides in vereinter Mischung, was die Macht ihrer großen Aufregungen zügelt und zur Harmonie zurückführt, in jedem Falle hat hier Deutschland eine Künstlerin ersten Ranges.

An Herrn Rettich ist uns zunächst das gediegene, volle Naturell erfreulich. Besonders war sein Orest eine gute Leistung; weniger Beruf hat er zum Marquis Posa, zum Bolingbroke, bei denen entweder Jedealismus oder Speculation des Verstandes überwiegend hervortreten. Sein Organ ist ein schöner, voller Strom, der besonders im Brausen der Leidenschaft imposant wird, während Mad. Rettich's Organ in der Elegie, im Schmelz der Hingebung, ihre schönsten Töne hat. — Als Neuigkeit brachten die wiener Gäste Halm's Sohn der Wildniß, ein Stück, das eben so viel lyrische Schönheiten als dramatische Schwächen hat. Es gibt das Duett zwischen einem wilden Natursohne und

einem Mädchen der Civilisation, das in seine Gewalt fällt, ihn aber durch den Geist der Humanität, durch den Zauber der feinen Sitte, durch die Überlegenheit der Bildung zähmt, so daß er die Wälder verläßt und ihr in die Heimath der Culturwelt folgt. Dieses Duo zweier Gegensätze ist mit dem ganzen Reichthum einer schwelgerischen Diction durchgeführt. Nur steht leider das Verhältniß beider Figuren auf der äußersten Spitze und ist durch die raffinirtesten Contraste eben so gesteigert, wie wir das an der Griseldis schmerzlich empfinden. Es ist schlimm, wenn ein Autor sein Publicum nicht anders als mit Scorpionen kitzeln und reizen zu können glaubt. So ist hier der Widerstreit zwischen Natur und Cultur überreizt und bis an die Grenze gezogen, wo das Lächerliche beginnt. Ingomar ist als Sohn der Wildniß Weiberhasser, und nicht sowohl blöde, als vielmehr stumpf, und Parthenia, die ihn Liebe lehrt, bringt ihm Galanterie und die raffinirtesten Künste bei, welche nicht die griechische Bildung, sondern die moderne Coquetterie kennt und übt. Bei einer Darstellerin von feinem Verstande bleibt alles Unmaß, alles Unschöne dieser Übertreibung der Gegensätze noch leidlich, aber die Schwäche der Dichtung, die sich durch scharfe Gewürze aufhelfen will, fühlt sich doch hindurch. Bis in's Lächerliche getrieben ist die Zeichnung der verderbten Culturwelt in Massilia. Das ist keine griechische Coloniestadt, sondern ein deutsches Krähwinkel, und nur wenige Pinselstriche fehlen, um das ernste romantische Drama in eine wiener Posse zu verwandeln.

Pauli.

1841.

Pauli aus Dresden spielte in zwei neuen Pièцen. Im Fabrikanten, von Emil Souvestre, gab er den alten philisterhaften, aber biderben, gegen den Zeitgeist polternden, gegen die Genies scheltenden, aber gutmüthig liebevollen, praktisch menschenfreundlichen Onkel und Strumpfwirker. Die edle Naturwahrheit Pauli's ist in solchen rechtschaffenen Rollen mit scurrilem Anstrich um so anerkennenswerther, als dieser Darsteller uns darin wie eine classische Figur aus guter alter Schauspielzeit erscheint.

Für »edle Väterrollen,« »gutmüthige Polterer« stirbt der Geschmack unter den neuen Darstellern aus, wie es scheint. Und doch bleiben diese stereotypen Figuren auf den Bretern von sicherer Wirkung. Jeder, der sich heute fühlt, möchte im bösen Princip excelliren.— Souvestre's Drama selbst mit seinen drei entsetzlich langen Acten gehört zu dem raffinirten und übertriebenen Iffland, den sich die Franzosen jetzt zu präpariren lieben. — Die zweite Pièce an jenem Abend war eine kleine Posse von Görner, wie sich Autor nennt, ein lustiges Stück Arbeit, wo der Verfasser ganz abgenutzte Komödienfinten rasch und ungenirt in Masse durch einander wirft, uns übertäubt und auf Augenblicke den Schein erweckt, als gäbe er Neues. Hier hatte Pauli einen jener alten närrischen Kerle in bürgerlicher Gewöhnlichkeit zu geben, die, lustig und fade, wie sie sind, sich in ein erhöhtes komisches Licht setzen, wenn sie sich einen kleinen Rausch trinken. So einen lustigen Alten mit dem Spitz gibt Pauli meisterhaft.

Seydelmann.

1838.

»So recht ein Talent für die Berliner!« sagte mir ein guter Leipziger, nachdem er Seydelmann hier als Shylok gesehen, »durch und durch raffinirter Verstand, sein ganzes Spiel eine Mosaik von berechneten Coups, jede seiner Rollen, ja jede seiner Scenen Resultat eines consequenten, bewunderswerthen Studiums; aber der ganze Mann eine geistvolle, pointenreiche Rechenmaschine.« — Seydelmann verdankt jedoch weder seine Kunst, noch ausschließlich seinen Ruhm den Berlinern. Er ging schon fertig nach Berlin, er hatte in Süddeutschland bereits seine Lorbeern geerntet, er war sogar als derjenige schon gefeiert, von dem eine Regeneration der deutschen Bühne zu gewärtigen stände. Seydelmann wird überall beschäftigen, selten hinreißen, aber immer fesseln, und wo man einer ganzen Reihe seiner Darstellungen folgt, schließlich doch zur Bewunderung nöthigen. Dieser großartige Calcül des Verstandes, der allerdings bei ihm

vorherrschend waltet, muß als ein in jetziger Zeit des deutschen Schauspiels höchst merkwürdiges Phänomen Staunen erregen. Um so mehr, da sich in Seydelmann's Naturell hartnäckige Hindernisse verrathen, die auch die sorgfältigste Kunst nicht völlig beseitigt, und die der Zuschauer selbst erst am Künstler zu überwinden hat, um den ideellen Werth seines Spieles zu fassen. Er ist zwar kein Demosthenes, der Kieselsteine in den Mund steckte, um sein anstoßendes Organ zur Geläufigkeit zu zwingen, und sich an die Brandung des Meeres stellte, um seine lahme Stimme in diesem Kampfe mit dem tobenden Elemente zu üben; aber der Schwierigkeiten sind genug, mit denen Seydelmann zu ringen hatte, und noch hat. Seine schwere, dicke Zunge verwechselt die Consonanten r und l, s und sch; im stärksten Affect zerbricht ihm oft der Laut der Stimme, und was schmetternd wirken soll, wird blos stechend und spitz. Ein denkender Künstler weiß jedoch nicht selten selbst die Schwächen seiner Eigenthümlichkeit wirksam zu machen und effectreich auszubilden. Man denke an Devrient's zitternde Stimme, wie ergreifend klang sein zerbrochenes Organ im tragischen Schmerz! Einem denkenden Schauspieler werden die Mängel des Naturells auch zum Gewinn. Seydelmann könnte den Mephistopheles nicht besser sprechen, als mit dieser bleischweren Zunge, die er von der Natur erhielt, es ist, als hätt' er den Pferdefuß in der Kehle, als habe der Teufel selbst ihm die Zunge so schwer gelöthet, um diese schnarrenden, schleifenden Töne hervorzubringen, in denen sich der Hohn der Hölle dehnt und reckt. Auch zu komischen Wirkungen läßt sich die Eigenthümlichkeit seiner Naturmängel mit Glück verwenden; ich erinnere nur an Vatel, den französischen Kochkünstler mit der störrisch eingebildeten Seele. Sein brüsques Französisch und sein stolperndes Deutsch würden sich ohne Wahlverwandtschaft im Organ nur schwer erkünsteln lassen. Auch wenn er die alte Majestät von Preußen gibt, findet sich sein Naturell in seinen Hindernissen eher unterstützt als benachtheiligt. In andern Erscheinungen, als Carlos im Clavigo, wo die rednerische Virtuosität des Hofmanns, als Nathan, wo die patriarchalische Milde der Toleranz Sprache gewinnt, kommt seine Stimme so in Fluß, daß wir hier die Überwindung

des Naturells durch Kunst und Beherrschung der Mittel rühmen müssen.

Um an einzelnen Leistungen Seydelmann's Spiel zu bezeichnen, so heb' ich nochmals den Shylok hervor. Von dieser Leistung schien man in Berlin am meisten ergriffen, selbst ein speculativer Philosoph schrieb Aufsätze darüber und suchte in einer Parallele zwischen Devrient und Seydelmann das Wesen des Shakspeare'schen Charakters zu erläutern. So wie mir Devrient noch vor der Seele steht, kann ich nicht umhin, seinen Shylok für den einzig wahren zu halten, danach beurtheilt nämlich, wie ihn der Dichter will. Ob andere Seiten in ihm liegen, die consequent herausgearbeitet eine ganz andere Charakterfärbung und auf der Bühne eine effectreiche Figur gestatten, bleibt Sache der Schauspielkunst. Hier kommt es darauf an, zu wissen, was die Dichtung in diesem Shylok will. Es ist nicht zu läugnen, daß dieser Shakspeare'sche Charakter beinahe die Schranken des Lustspiels durchbricht und in das Nachtgebiet der Tragödie einschreitet. Der fünfte Act, den die Leute für überflüssig halten, ist eben nur dazu gemacht, damit die gestörte Komödie wieder aufathme und in Musik und Liebesspiel den finstern Ernst des Lebens verscheuche. Freilich ist die Katastrophe vor Gericht nicht im ganzen Ernste hingestellt, das zuckende Messer schreckt uns nicht, das Unheil schwebt drohend auf der Spitze, es hängt am Haarseil, aber wir wissen, dies Haarseil zerreißt dem Dichter nicht, der, wenn auch übermüthig, doch mit starker, sicherer Hand die Fäden des Tragischen und des Komischen in einander schlingt. Die Situation bleibt immer fraglich, immer ein Spiel, obwohl ein gewagtes. Entschieden tragisch kann Shylok selbst aufgefaßt werden. Er ist der Vertreter der mißhandelten Pariakaste, er ist ein Rächer für jahrhundertlange Schmach. Als solcher greift er gierig nach dem Moment, der sich ihm bietet, sein »heilig Volk« zu rächen. Daß er sich im Ziel vergreift, und die Art und Weise, wie ihn der gelehrte Doctor, sein zweiter Daniel, überlistet, ist komisch, aber seine Empörung gegen Druck und Knechtschaft bringt einen tragischen Zug in diesen Märtyrer des Judenthums. So gab ihn Devrient. Er entwickelte die ganze Größe seines Spiels in der Scene, wo er die erlittene Schmach aufzählt und uns für sich gewinnt, wie ein Held in der Tragö-

die. Er selbst macht keine komische Wirkung, und vor Gericht, wo ihn der Spruch des Doctors wie eine Ironie des Schicksals überlistet, wandelt uns ein Hauch von Rührung an. Devrient gab die Majestät des Zornes, den Fanatismus des Judenthums. Dabei war er aber zerstreut, ohne Plan, voller Willkür, und wußte den Handel wie einen Witz zu nehmen. Seine Gier nach dem Fleische des Kaufmannes war nur eine humoristische Laune, kein überlegter Plan des langsamen Calcüls. So hat es der Dichter gemeint. In Seydelmann's Auffassung und Haltung des Charakters verfällt alles zu sehr in Gemeinheit. Es ist der gemeine Geldjude, der hier schäumt und wüthet, der Knecht des Mammons, der hier seiner Verworfenheit einen Triumph bereiten möchte; wir lachen über die Art und Weise, wie er vor Gericht gedemüthigt wird, nicht der leiseste Zug von Rührung beschleicht uns, denn das, worin wir mit ihm sympathisiren konnten, ist nach Seydelmann's Darstellung des Charakters ziemlich fallen gelassen. Devrient entfaltete mit den Worten: »Er haßt mein heilig Volk!« die Glorie seines Spiels; Seydelmann weidet sich an der Ausmalerei des Moments: »Ich wollte meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen im Sarge!« Nach diesen beiden Endpolen hin liegen die Extreme der verschiedenen Auffassungsweise. Es ist nicht zu läugnen, daß, was Seydelmann im Charakter findet, wirklich darin liegt, aber er findet nicht Alles heraus, nicht das Schöne, nicht die Poesie des Charakters, er nimmt nur die niedere Hälfte, den schlechteren Theil, und spinnt diese Seite mit all' der Virtuosität aus, die ihm als Künstler jedenfalls einen hohen Rang sichert. Dies ist überhaupt seiner Spielart eigen; nicht Laune, sondern Methode ist es an ihm, die Schattenseite des Charakters herauszuheben und zu einem furchtbaren Bilde zu gestalten. Es ist ihm eigen, einen einzelnen Zug aufzugreifen und sich aus ihm eine ganze Gestalt zusammenzustellen. Und dann werden es immer die Schlagschatten sein, die er wie ein Höllenbreughel zu pikanten Effecten verwendet. Die Schrecken der Tragödie sind auch im Stande zu rühren; dies ist der Triumph der Versöhnung mitten im grausen Umsturze alles Wollens und Könnens. Diesen Punct wird Seydelmann in der Tragödie nicht erreichen. Es

ist zu bewundern, daß er als Nathan seine weit mehr zu grotesken Wirkungen angelegten Mittel doch stellenweise zur Rührung zu verwenden vermag; es beweist die große Herrschaft, die er über sich selbst hat, über seine Mittel, wie über seine Zwecke. In der Tragödie wird er jedoch nicht leicht bis zu diesem Versöhnungsziele durchdringen; er zeigt, davon abgesehen, daß sein Organ nicht genug biegsame Weichheit hat, keinen Beruf zum Lear; allen jedoch und den höchsten zu Richard III. Ich weiß nicht, ob er diesen schon spielte; aber hier ist der Boden für seine groteske Charaktermalerei. Sein Franz Moor bezeugt es. Die Darstellung dieser Gestalt ist der Triumph seiner Kunst, sie charakterisirt sein Spiel am glänzendsten. Hier ist lauter Nachtseite, Finsterniß der Seele, Hölle des Geschicks, das diese Geburt so und nicht anders werden ließ. Eine Verwahrlosung menschlicher Formation, aber doch noch Mensch, obschon innerlich Cretin, Verworfenheit, aus Zufall und Absicht zusammengewürfelt: so gibt Seydelmann diese geniale Canaille. Es ist hier keine verschiedenartige Auffassung denkbar, es kommt hier nur auf die Combination des Darstellers an, um ein Scheusal als Mensch zu gestalten, der Calcül des Verstandes muß sich hier erschöpfen, um diese fragliche Möglichkeit dreist und sicher zur Erscheinung zu bringen. Die Entschiedenheit, mit welcher Seydelmann alle seine Charaktere hinstellt, ist nicht minder ein Prüfstein großartiger Berechnung, als die erfinderische Kraft, auf ganz neue ungeahnte Weise zu motiviren. Mit Franz Moor ist ein unendlicher Spielraum gegeben, um der Hölle menschliche Motive abzulauschen, und einen Teufel möglichst erklärlich zu machen. Seydelmann ist stets ein Meister in der Maskirung, in der Draperie seiner Figuren; wo er mit dem Organe nicht ausreichend wirkt, da erreicht er seine Zwecke sicher durch seine Mimik, seine Haltung, sein Gliederspiel; in der Metamorphose seiner Person ist er unerschöpflich. In Bezug auf Franz Moor erinnere ich an seine Gestalt und Gesichtsbildung im ersten Acte. In dieser schlaffen Creatur, wie er zu Anfang erscheint, liegt wie im Fötus schon der ganze Missethäter. Dieses Äußere, das die Natur verschuldete, motivirt den ganzen innern Menschen und seine spätern Gräuel. Ich bezweifle, ob Franz Moor jemals vor Seydelmann so fertig schon in der Maske, im äußern

Gepräge charakterisirt wurde. Mit neuen scharfsinnig verwegenen Einfällen ist diese seine größte Leistung überaus reich ausgestattet. Ich deute auf die Scene, wo Amalie ihn entlarvt, nachdem er ihr mitgetheilt, Karl habe ihn beschworen, die Geliebte nicht zu verlassen. Er kniet noch vor ihr, das Gefühl der Entlarvung seines heuchlerischen Planes hält ihn am Boden fest; mechanisch, um seine Verlegenheit zu maskiren, zerpflückt er eine Rose mit zerrender Hand: dieser Moment ist glänzend in Erfindung und Ausführung. Nicht minder neu, ganz in ungewöhnlicher Haltung erscheint die Scene im Garten mit Amalien. Seydelmann gibt sie halb betrunken; er kommt eben vom Mahle. Hierdurch enträthselt sich die ruchlose Zudringlichkeit des Schurken in diesem Auftritt, seine ohnmächtige Wuth, seine feige Hinfälligkeit; ein Weib überlistet ihn ja, mißhandelt ihn und treibt ihn zur Flucht. Natürlich ist es die Scene in der Nacht mit Daniel, wo der Künstler die ganze Hölle des Charakters entfaltet; sein Talent steht hier im Brennpunct, wo alle seine Kräfte sich vereinigen, um dies psychologische Nachtstück auszumalen. Die Combination und die Berechnung des tiefsinnigen Verstandes, der Seydelmann auf jedem Schritt leitet, grenzt hier in ihren Wirkungen an die leuchtende Macht des Genies. Wenn aber das wesentliche Kennzeichen des Genies seine belebende, seine beseligende Kraft ist, so fehlt Seydelmann diese Poesie des Genius. Aus allen seinen Darstellungen, aus den Färbungen seiner Charaktere wittern wir eine harte, schroffe Weltanschauung, die freilich heutzutage vielleicht jedem Talente innewohnt, und auch der Schauspieler bleibt den Wirkungen seiner Zeit ausgesetzt. Seydelmann's großartiges Talent gefällt sich in zerstörenden Wirkungen, er schreckt, er geißelt, die Wahrheit seines Spiels erfüllt mit Furcht, er beschäftigt so lange, bis man sich gepeinigt fühlt. Es gibt, oder gab tragische Schauspieler, die, wie Ludwig Devrient, wohlthuend zu erschüttern wissen.

Recht eigentlich wäre nun wohl Mephistopheles der Inbegriff seiner Kunst. Ich läugne nicht das fertige, bewundernswürdig genau ausgeführte Bild, das Seydelmann vom Teufel uns vorführt; allein seine Auffassung ist nicht die des Dichters. Seydelmann gibt das personificirte Böse, wie man es sich aus

den Urelementen hervorgestiegen vergegenwärtigen könnte, diesen Teufel, wie er aus der Materie zur Person wird, mithin behaftet mit den Schlacken der animalischen Rohheit, gibt Seydelmann. Goethe's Mephisto ist ein civilerer Teufel, er ist ein moderner Cavalier. Ich abstrahire davon, ob sich diese Seite mit jener Grundnatur des Teufels als Gestalt auf der Bühne vereinigen läßt, ich sehe nur, daß Seydelmann diese geschmeidige Seite des Goethe'schen Dämons fallen läßt und die andere Seite der Figur lediglich herausstellt. Die Wirkung, die er damit erreicht, ist kolossal und merkwürdig. Besonders glänzend ist seine Scene mit dem Schüler, sein Benehmen mit den alten Weibern, der Hexe und der Martha; Vollendeteres kann man nicht sehen. In andern Stellen klebt seinem Teufel zu sehr die Gemeinheit des Elementarischen an, aus dem er erwächst. Ob sich dies verwischen, und der Cavalier im modernen Mephisto sich retten ließe, muß ich in Frage lassen. Seydelmann hat mehr den Satan des deutschen Volksbuches vor Augen.

Sehr genaue historische Portraits liefert er als alter Fritz, Karl der Zwölfte, Ludwig der Elfte. Besonders vollendet sind die beiden letzten, jene hagestolze, und diese heuchlerische Majestät, obwohl bei dieser zu bedauern, daß das Stück von Auffenberg (Ludwig in Peronne), in welchem Seydelmann den Charakter gibt, keine so frappante Entwickelung als das Drama von Delavigne zuläßt.

Seydelmann wiederholte den Mephistopheles, den Vatel und den alten Friedrich in Töpfer's Königs Befehl; er gab den Cromwell, König Philipp im Don Carlos, Goldoni's gutherzigen Polterer, Kotzebue's Elias Krumm und einige andere unbedeutende Rollen, die man von diesem Künstler so hinnimmt, wie man von großen Charakteren sich auch gern die kleinen Züge berichten läßt. Seydelmann gehört zu den Naturen, die langsam, aber unaufhaltsam erobern. Ich meine nicht blos die Gunst des Publicums, sondern das Bereich ihrer Kunst und die Ziele, die sie sich gesteckt. Man glaubt den Umfang seiner Mittel zu kennen, die Fäden in der Hand zu haben, die ihn binden, die Grenzen ziehen zu können, in denen sich seine Persönlichkeit

entwickelt: und plötzlich durchbricht er diese Schranken und steht auf ganz anderem Felde in ungeahnter Glorie. Seydelmann's Cromwell ist eine Leistung im größten Styl. Die Erscheinung, die er gab, war dem historischen Bilde wie aus dem Rahmen entwendet, und doch weiß ich nicht, ob in Seydelmann hier nicht noch mehr der Psycholog als der Historiker zu rühmen ist. Dieser Charakter gibt abermals ein Nachtgemälde aus dem menschlichen Seelenleben, und wir wissen, daß der Künstler hier sein eigentliches Feld hat. Was Raupach als Skizze hingeworfen hat in dem sonst miserablen Stück, das wie eine Parodie wider Willen auf den Royalismus aussieht, hat Seydelmann auf das glücklichste ergänzt und ausgefüllt; die Motive, die diesen Charakter gestalten, faßt er auf die feinste Art zusammen und liefert dem genauesten, dem scrupulösesten Geschichtschreiber ein überraschendes Bild voller Contraste, die sich menschlich lösen. Es ist die Scene, wo er die Tochter seiner Jugendgeliebten erblickt, die uns den Künstler in einem neuen Lichte erscheinen ließ. Der bäurische Tyrann, der mit Gott und Menschen ein heuchlerisches Spiel treibt, der durch nichts gezügelt wird als durch die Furcht vor der Erscheinung der bleichen Majestät von England, des »todten Mannes,« wie er sagt, — der Charakter ist bereits in früheren Scenen fertig hingestellt, soweit mindestens, als er sich nach der Außenwelt hin entfaltet. Die Erscheinung der Tochter ruft in ihm das Bild der Geliebten auf und mit ihm die Zeit, wo er schwach, und weil schwach, glücklich war. Traumumfangen sinkt er auf den Sessel, der Riese ist weich wie ein Kind, und wir sehen hier auf dem dunklen Grunde des nächtlichen Seelengemäldes eine idyllische Blume von Glück und Liebe keimen. Es sind nur Momente. Der rauhe Henkerton, den das finstere Leben fordert, verjagt schnell die leise Regung, aber es sind Momente, die den Menschen in Cromwell beglaubigen. Seydelmann's Meisterschaft in der Ausmalerei dieser Züge war glänzend, er ist durchaus im Stande, auch jene leiseren, stilleren Momente in der Tragödie, die man elegische nennen kann, wirksam hinzustellen. Ich möchte mich fast zu dem Glauben bekennen, Seydelmann würde auch als Lear große Wirkungen erreichen, hätte er sich nicht selbst nach

mehrfachen Ansätzen, die ihm nicht genügten, den Glauben dazu abgesprochen.

Ich muß noch bei wiederholter Betrachtung seines Mephistopheles eine Bemerkung nachtragen. Sie gilt die Durchführung seiner Auffassung, ist schon diese nicht die meinige vom Goethe'schen Teufel. Räumt man ihm den Satan aus den Volksmährchen ein, so muß man sagen, es gelingt ihm, das Gefühl zu verbreiten, als erscheine hier, nicht ein menschliches Wesen, sondern ein Dämon, der so eben erst genöthigt wurde, in ein menschliches Gehäuse zu fahren. Seydelmann zeigt uns ein Wesen, das ganz frisch aus den Elementarstoffen der Welt herausgehoben, Person geworden ist, um das Princip des Bösen als denkendes, als menschliches Individuum zum Ausspruch zu bringen, daher das Recken und Dehnen der Glieder, die sich in ihre Form schwer fügen, die Bewegung der Hände, die lieber zur Art und Weise der Krallen sich aufgelegt fühlen, das Strecken des Halses, der aus der Hülle herauswachsen möchte, der beklemmende Hauch des Mundes, mit dem sich die Seele ausweiten will; kurz, das Gefühl, hier stehe ein dämonisches Sübject vor uns, war vollkommen da, die Atmosphäre, in welcher Mephistopheles sich getragen fühlt, war wie durch Zauberei rings um seine Gestalt verbreitet. In dergleichen Wirkungen offenbart sich die Größe eines Darstellers. Von ganz besonderem Effect ist auch die Art und Weise, wie Seydelmann das Flohlied vorträgt; man glaubte den heimlichen Athemzug der Hölle zu hören.

Zum Beschluß sei noch eine Bemerkung anderer Art beigefügt. Seydelmann begleitet das Wort fast zu sorgfältig, fast zu emsig und parallel mit der Pantomime; besonders auffällig in Momenten oder in Rollen, wo wir ihm mehr als sonst in die Karten sehen, z. B. in der Darstellung des Shylok. Verführt ihn dazu seine Virtuosität in der Mimik? Hieraus entspringt vielleicht auch die Eigenheit, manchen Moment zu lange festzuhalten. Selbst in dem tumultuarischen Aufruhr der Nachtscene, die Franz Moor im letzten Act der Räuber mit allen Qualen der Hölle zu überwinden hat, war das Zerren am Einzelnen auffällig, obschon die Größe, in der das Ganze gehalten war, wieder fortriß und versöhnte. Einem Meister der Darstellung

dergleichen Einzelnheit als fraglichen Einwurf zu bieten, ist freilich gewagt; allein über ein wahrhaft großes Talent kann und darf man wahrhaft offen und streng sich äußern.

Theodor Döring.

1841.

Theodor Döring hat sich langsam und im Stillen Bahn gemacht. Seine Geltung beginnt eine allgemeine deutsche zu werden. Als Charakteristiker leistet Döring nicht das Gewaltigste und Originellste, jedenfalls aber das Feinste und Liebenswürdigste, was uns von heutigen Darstellern im Charakterfache geboten wird. Wir sahen seit Ludwig Devrient nicht leicht eine Mimik von so nervöser Reizbarkeit, nicht leicht eine Komik, die so sehr auf dem Boden des Gemüthes erwächst, mithin im eigentlichen Sinne Humor zu nennen ist. Ein seltsamer Zufall in der äußern Erscheinung ist eine Ähnlichkeit im Gesichtsschnitt, der bei Döring an den großen Mimen erinnert, ein Zufall, der übrigens mehr ein böser Dämon, als eine Begünstigung zu nennen ist. Döring hat zweifelsohne den alten Meister oft gesehen, hat die magischen Wirkungen seines Genius an sich erfahren. Um so anerkennenswerther ist es, daß jede seiner Darstellungen das Erzeugniß seiner freien, eigenthümlichen Persönlichkeit bleibt. Auch hat das Spiel von heute sich zu Nöthigungen zu bequemen, die dem Alten fern standen. Ein heutiger Darsteller muß unter anderm auch im Conversationston bedeutend sein, den Takt und die Finessen der gesellschaftlichen Prosa verstehen. Dies z. B. ging Meister Ludwig ab. Gleich wenig hatte Devrient die Ruhe des Vortrags, etwa den Frieden, den die Humanität predigt, oder die Kälte, zu der sich die Vornehmheit bekennt, in seiner Gewalt. Diese Nüance in der Charaktermalerei darf ein heutiger Künstler nicht leicht vermissen lassen. Ich weiß nicht, daß Ludwig Devrient, dem z. B. niemals eine ruhige Declamation gelang, in jenen Farbentönen excellirte. Döring hat hier diejenige Meisterschaft, die man in dieser Beziehung heutzutage vorzüglich als Forderung stellt. Was

ihn unbewußt und ungesucht in eine geistige Verwandtschaft mit dem alten Ludwig bringt, ist die losgebundene Laune eines Übermuthes, der gleichsam über den Zufall zu commandiren versteht, der vollendete Schein, sein Spiel sei nicht Ergebniß der Combination und des Verstandescalcüls, sondern Eingebung des Momentes, und ein Anflug von des Alten üppiger Lust an poetischer Phantastik. Endlich bezeichnet beide Charaktermaler die Gutmüthigkeit ihrer Satyre. Man kann z. B. den christianisirten und baronisirten jüdischen Banquier Müller im »Liebesprotokoll« schärfer, grotesker, beleidigender zur Erscheinung bringen, aber nicht mit so viel menschlicher Güte und Liebenswürdigkeit das Bild einer weitverzweigten Classe einer heutigen Gesellschaftswelt entwerfen, wie es Döring uns mit der ganzen Grazie seines Humors hinstellt. Eben so fein und leise war seine Accentuirung als Lorenz Kindlein. Döring erscheint, wo die Wirkung des Spieles Rührung ist, anfangs beinahe nachlässig, er scheint die bequemsten Momente, die geläufigsten Mittel gleichgültig zu verabsäumen, bis er ganz sacht und ungeahnet, aber um so inniger in die geheimen Saiten des Herzens greift.

In zwei bedeutenden Partien, als Carlos im Clavigo und als Mephistopheles hat Döring mit einem grandiosen Darsteller zu rivalisiren, dessen Meisterschaft im Nothfall Schreckmittel genug in Händen hat, um das leisere, feinere Spiel des jüngeren Nebenbuhlers zu überbieten. Ich meine Seydelmann. Als Carlos bringt Döring eine menschliche Nüance in sein Spiel, die uns selbst neben Seydelmann's Darstellung gefallen würde. Er hebt im Charakter das Freundschaftsgefühl für Clavigo heraus. Daß Carlos ohne Zweck und Ziel sich dieses Clavigo bemächtigt, ist eine Schwäche in der Dichtung, die freilich durch die Einschiebung einer Empfindung für den Freund, weil diese nicht stark sein kann, nicht ganz gedeckt wird, aber doch durch die intime Wärme, die auf diese Weise das Verhältniß beider annimmt, gedämpft und glücklich nüancirt erscheint. Seydelmann gibt nichts als die überlegene Geisteskälte, welche die kleinen Teufel der Bosheit nur wie zum Zeitvertreib losläßt, nur am Spiel des Verstandes ein Gelüst verräth. Döring war in der Scene, wo er das Gezischel im Salon, das Gewetz der scharfen Zungen bei Hofe dem schwankenden Clavigo hinwirft

und ausmalt, höchst eigenthümlich und dürfte hier, wo es weniger starke Wirkungen gibt, der Seydelmann'schen Darstellung, ob diese schon hier ihre großen und ihre sichern Triumphe feiert, dennoch die Spitze bieten.

Was den Döring'schen Mephistopheles betrifft, so muß ich vorausschicken, daß die Goethe'sche Dichtung ihrem Teufel, den sie gar nicht für die Breter lieferte, einen Zug gegeben hat, der bisher noch von keinem Darsteller genügend zur Erscheinung gebracht wurde. Ich meine den Cavalier im Teufel, seine gesellschaftliche Modernisirung, so daß die Hexe den Junker Satanas nicht wiedererkennt und er selbst sich diesen alten Titel verbittet. Dazu kommt der geniale Leichtsinn, die üppige Jovialität eines sanguinischen Temperamentes, mit welcher Grazie die Goethe'sche Dichtung den Teufel parfümirt. Mit diesen Eigenschaften eines wohlgefälligen Lebemannes, der nur zur Lust und zum Behagen die bösen Geister commandirt, gibt sich der Goethe'sche Mephisto dem Faust zum Geleitsmann und zum maître de plaisir hin. Diese Seite am Teufel ist um deshalb schwer darstellbar, weil sie im Verlauf der Katastrophe verblaßt, das Gehäuse einer fast liebenswürdigen, obwohl schlangenhaft glatten Personificirung fällt mälig zurück, die Urnatur des bösen Princips überwächst langsam wieder diese Hülle, in welche sie sich verpuppte, je düsterer Faust über sich und Gretchen das Ungemach des Schicksals heraufbeschwört, je mehr er der bösen Gewalt verfällt und sich doch wehrt gegen ihre Tücke; und in der Gebirgsscene, wo Goethe plötzlich Prosa gebraucht, schält sich endlich der ganze Satan aus der bisher vermenschlichten Form, er wird hier dem tobenden Faust gegenüber ganz Hohn, ganz Ungeheuer. Ein Schauspieler, der uns auch in der Maske dieses stufenweise Zurückfallen des Teufels in sein eigentliches Element und die Gradation, wie die Hülle des geistvoll scherzenden Cavaliers matt wird und vor seinem Urwesen endlich ganz zurücksinkt, zur Darstellung zu bringen vermöchte, würde die dichterische Intention ganz und gar auf der Bühne verkörpern. Bisjetzt ist dies noch nicht geleistet. Seydelmann buhlt viel zu sehr und zu gern mit den Dämonen des bösen Princips und bringt die Personification des Teufels vor unsere Augen gleichsam aus den Urelementen des fanatischen Naturells zu

Stande, um die graziöse Heiterkeit der Erscheinung des Mephisto als Cavalier und Lebemann zu geben. Seydelmann ruft sogar den Satan der altdeutschen Sage zu Hülfe, um den Goethe'schen Teufel in's Leben zu bringen. Er macht gewaltige Wirkungen, aber jene Seite in der Gestalt der Dichtung läßt er ganz fallen. Döring nimmt dies Element auf, er bringt den baronisirten Teufel des modernen Zeitalters mit dem alten Satan in Übereinstimmung. Er ist nicht Gespenst, er ist mehr Gnom und Kobold. Er erscheint ebenfalls mit einem Gesicht, das auf dem Blocksberg schon wund und schäbig wurde, aber er gibt den witzigen Satan, den Humoristen, der uns überzeugt, er sei auf dem Blocksberg auf seiner Höhe, wo er mit den Hexen tausend Späße treibt, ein Humorist, dem wir zutrauen, er schlage aller Welt, selbst dem Herrgott ein Schnippchen. Goethe's Mephisto hat freilich vor Gott Vater viel Respect, er schmeichelt im Prolog dem Alten im Himmel, und der Alte nimmt ihn wie einen närrischen Kauz. Jener Zug des Respectes, im Goethe'schen Teufel ein sehr eigenthümlicher, kömmt Faust gegenüber in der Stelle zur Erscheinung, wo er den Hochmuth der menschlichen Forschung verhöhnt: »Doch glaube mir, dies Ganze ist nur für einen Gott gemacht, er weidet sich in einem ewigen Glanze« u. s. w. Worte, bei denen die Döring'sche Recitation die Demuth, die den Teufel hier überwältigt, vermissen ließ. Meisterhaft war Döring, wo er dem Schüler die Facultäten definirt; genial besonders die Mimik, wo die Rede auf das Studium der Theologie kommt; hier wird dem Teufel physisch unwohl, sichtlich miserabel zu Muth. Eben so eigenthümlich war Döring im Verkehr mit der Hexe und in der Begegnung mit der alten Marthe. Hier war er nicht so satanisch wie Seydelmann, der im Verkehr mit den alten Weibern die ganze diabolische Macht und Majestät der Hölle entwickelt, aber dafür listiger, spielerischer, ein humoristischer Gnom.

Döring's Lear ist eine ausgezeichnete, höchst bedeutende Leistung, aber keine in sich fertige, nicht so vollendet und geschlossen wie andere seiner Rollen, vor allen sein Carlos im Clavigo und seine komischen Charaktere. Hat er den Lear weniger oft gespielt? Oder legt er die Accente anders und auf andere Momente, als es mir geläufig ist? In diesem letztern

Punct muß jedes Urtheil behutsam sein, sich vor der Anmaßung hüten, die dem Künstler die Freiheit nimmt, ohne ihm eine neue, wenn auch unsrerseits langgehegte Überzeugung zu geben. Eine Rolle wie Lear ist ein Abgrund von Weisheit, ein Meer des Tiefsinns. Es völlig ausschöpfen wollen, hieße das Sichere verschmähen und ein Unendliches abgrenzen wollen. Hat der Schauspieler die größeren Lineamente des Charakters sicher und richtig gefaßt, so bleibt seiner Persönlichkeit viel Freiheit eingeräumt, um in den Einzelnheiten das Mögliche zu erledigen. Gewisse Hauptmomente aber nimmt Döring anders als man sie nehmen darf. Ich meine fast sämmtliche Stellen, wo Döring den König, den irdischen Jupiter im wahnsinnigen Lear zu schnell fallen läßt und die aufgelöste Ruine der gestürzten Größe nicht energisch genug gleichsam an einigen stehen gebliebenen Säulen der alten Herrlichkeit erhebt. In der Scene, wo Lear, von der Jagd zurückgekehrt, die ersten Spuren der Verrätherei wittert, an den Äußerungen eines Ritters, an dem Spott des Narren seine eignen Betrachtungen bestätigt fühlt, hatte Döring nicht genug Hast, nicht genug Zerstreutheit, wie sie der launenhaften Willkür des Alten eigen ist. In dem ersten Zornausbruche gegen die Töchter wurde der König, der sich hier noch als solcher f ü h l t, nicht stark genug gehoben. »Ich gab Euch Alles!« sprach Döring fast wimmernd, während es mir scheinen möchte, als könnte die Majestät eines Donnergottes, der sich als unumschränkter Gebieter freiwillig seiner Macht begeben hat, nicht anders als in einem Aufruf, den er an alle Welt erläßt, sein Recht wiederfordern wollen. Es ist dies, dünkt mich, in diesem Augenblick kein Familienhandel mehr, vielmehr ein Act der Weltgeschichte. Lear wendet sich an das Universum, er beschwört die Welt, hier Zeuge zu sein. Alles Andere in der Scene war so tiefsinnig, so zart im Verständniß, daß die Seele des Hörers und Schauers in den geheimsten Stätten erbebte. In der Sturmnachtscene spricht Lear zu den Elementen als König, als Herrscher im All der Natur: »Spei Feuer, fluthe Regen« u. s. w. bis zum Schluß: »ertränk' in Eins den undankbaren Menschen!« und die weitere Schilderung: »Schlag' flach den runden Bau der Welt!« Alles das sind Commandowörter; ein gestürzter Jupiter der Erde dünkt sich noch in der grausen Wild-

niß der Natur, im Aufruhr der Elemente, einen Herrn und König. Döring sprach dies nicht ohne Wirkung, aber mehr mit einer in sich gekehrten Kraft, mit einem Schmerze, der noch innerlich blieb. Lear ist hier aber außer sich. Im Wahnsinn später kehrt er gleichsam in sich zurück. In der Scene ferner, wo der Wahnsinn sich abenteuerlich geschmückt hat mit einer Krone von Ähren, mit einem Scepter vom nächsten Zweige, da bäumt sich ebenfalls der König noch auf in einigen Momenten, die ganz und gar vom Widerschein des alten Bewußtseins und vom Gefühl der unverlierbaren Majestät durchleuchtet sind. »Ich bin der König selbst!« — »Ja, jeder Zoll ein König!« Diese Stellen, wo sich die tragische Ironie und der wahnsinnige Widerschein irdischer Machtvollkommenheit auf schwindelnder Höhe zeigt, nahm Döring nicht groß genug. In allen übrigen Zügen verrieth sein Spiel des Wahnsinns das tiefste Studium menschlicher Seelenkrankheit. Auch blieb er im Wahnsinn immer ein König, aber mehr ein launenhaft verwöhnter, als ein Jupiter, den nach der alten Erhabenheit gelüstet; das königliche Wesen, das Döring im Irrsinn festhielt, schien mehr den Comfort seines bevorzugten Lebens als den Donnerkeil seiner alten Macht zu vermissen. In den elegischen Stellen war die Wirkung seines Spieles hinreißend schön, wie denn Döring den ganz eigenthümlichen Zauber besitzt, uns geheim und leise zu fassen, wo er uns nicht mächtig ergreift; wir fühlen uns bei seinem Spiel von ganz ungeahnter Seite her getroffen und die Originalität des Künstlers feiert damit ihre eigenthümlichen Triumphe. Ganz übereinstimmend mit der Art und Weise, wie er das königliche Wesen Lear's im Wahnsinn blicken ließ, war auch die Bedeutsamkeit, die er in das Begegnen mit Toms-Edgar legt. Ein König, der wahnsinnig wurde, sucht sich seinen wahnwitzigen Gespielen; die verwöhnte Hoheit mag nicht einsam sein im ungeheuren Schmerz. So bemächtigt er sich des verrückten Cameraden, er klammert sich an ihn, er nennt ihn seinen Philosophen, seinen Liebling, er hat jetzt ein Spielzeug, mit dem er tändeln, das er verhöhnen, verlachen, mißhandeln kann, wenn die Despotie des herrischen Gelüstes ihn dazu treibt. Die Art, wie Döring den zerlumpten Toms mit Blicken musterte, wie er um ihn herumschlich, wie er den Fliehenden erhaschte

und ihn mit sich schleppte: all' dies war genial gedacht und ausgeführt; es ist der Höhepunct seines Spiels. Auch die Verhörscene war meisterhaft. Hier sind wieder leise Gemüthswirkungen zu erzielen, nicht mächtige; hier wird wieder der verwöhnte königliche Patient, der geniale Einfälle hat, ersichtlich. Es erschüttert uns nicht in Döring's Spiel die Majestät des Unglücks, aber es zernagt uns die tragische Ironie, die das Unglück mit sich selber treibt.

Döring wiederholte einige seiner komischen Charakterbilder, den alten Studenten, den Commissionsrath Frosch und seinen ergötzlichen Banquier Müller im »Liebesprotokoll.« Er ist im Genre unübertrefflich. Er gab ferner den Franz Moor, den Tartüffe, den Wurm in »Cabale und Liebe,« Ludwig **XI.** von Delavigne, den Nathan, den Shylok, den Richelieu im Schauspiele von Bulwer. Seine Proteusnatur ist in der Stimmung und in der Maske unerschöpflich. Die sprudelnde Jovialität, die sich darin gefällt, Genrefiguren von localer Wirklichkeit in getreuester Wahrheit herauszuputzen, gewinnt am meisten die große Menge. Döring gibt die düpirte Pfiffigkeit des commissionsvergnügten Berliners aus der breiten Mittelclasse der preußischen Residenz mit unwiderstehlichem Behagen. Sein Repertoir, sagt man, ist reich an solchen deutschen Localbildern, die allerdings nur in Masse und durch Mannigfaltigkeit von Werth sind. Eine bedeutende Leistung in der Charakteristik ist Döring's Ludwig **XI.** — Das Stück Delavigne's ist ein historisches Situationsstück, nur der Darsteller des Ludwig kann es, wo nicht zur Tragödie erheben, so doch die Wirkungen, die der Anblick eines solchen Seelengemäldes gibt, zu tragischen steigern. Die eigentliche Königstragödie, welche die Machtvollkommenheit irdischer Majestät bis zur schwindelnden Höhe des Wahnwitzes durchführt, ist und bleibt Lear. Im Lear ist die Majestät, die sich an ihrer eigenen Gottheit vollgetrunken, in den Händen eines gutmüthigen, königlichen Thoren. Im Lear ist der gutmüthige Löwe König. Im Drama des modernen Franzosen liefert man uns den entsetzlichen Fall, wo der Tiger die Majestät spielt. Was dort eine Trunkenheit des seiner Machtvollkommenheit übersicheren guten Herzens ist, das hat hier die

Geberde eines hyänenhaften Heißhungers, ist hier eine krankhaft zehrende Gier nach Alleinherrschaft, die sich mit allen Lastern füttert und doch nie satt wird. Der gutmüthige Wahn des Volkes, hier sei noch immer ein von Gott gesalbtes Haupt, ist kaum stark genug, um die Bestie in der Creatur Ludwig zu adeln. Und doch ist dies für den Darsteller die einzige Maxime, die Figur, nicht moralisch, aber ästhetisch zu halten und zu retten; er muß, wenn ich so sagen darf, in die Atmosphäre seiner Person den Glauben zu streuen wissen, er sei doch ein geheiligtes Haupt, ein Ausnahmswesen, das mit dem Himmel anders stehe, und mit dem der Richter jenseits anders rechten werde, als mit gemeiner Creatur. In dem Festhalten dieses Wahnes bei sich und Andern liegt die tragische Ironie, die uns dann beschleicht, liegt das, was die Darstellung des Charakters in ihren Wirkungen der Tragödie nahe bringt. Es ist, mit einem Worte, die einzige Poesie in diesem Menschenbilde königlicher Entartung. Döring gibt diese Feinheit in der Durchführung der Rolle. Unter den Darstellern dieser Rolle steht uns Jost sehr lebendig vor Augen. Jost ist sonst kein Künstler *feineren* Schlages, hier aber leitet ihn ein grundfester Instinct und mit seinen ansehnlichen Mitteln leistet er als Ludwig der Elfte etwas Bedeutendes, trotzdem er nichts von der feineren Poesie in dieser Rolle versteht. Das entsetzenvolle Schauspiel der siechen Majestät, die sich im Staube windet, um den Himmel zu versöhnen, und doch in jedem Augenblicke sich wieder aufbäumt mit dem alten Gelüst nach neuen, allmächtigen Sünden, geht in Jost's Darstellung mehr auf das physische Leiden. Döring's Spiel beschäftigt sich mehr mit dem Seelenlenleiden des Patienten, bedarf also nicht des gesammten Krankenapparats, um das Gemälde vollständig zu machen. Unter anderm wird uns hier Jost's Husten erspart, der freilich von großem Effect ist, soll die Hoheit in ihrem entsetzlichen Ruine als Mensch recht leibhaftig vor uns zusammensinken.

Als Richelieu im Bulwer'schen Drama findet Döring ebenfalls ein Motiv heraus, das den Charakter adelt. Da mit Seydelmann's glänzendem Vorgange der Hang zum Diabolisiren im Charakterfache einreißt, so ist die Eigenthümlichkeit des Gegentheils eine wahre Wohlthat. Es ist hier des Cardinals Patrio-

tismus, seine glühende Liebe für Frankreich, die den Absolutismus seiner ministeriellen Herrschsucht sänftigt. Richelieu ist so gut als ein geistvoller Despot aller Mittel fähig, um zu herrschen, aber sein Haupt umspielt nicht mit goldenem Saum der Glaube des Volks als an einen von Gott Gesalbten. Dies muß die Wärme des Vaterlandsgefühls, die Begeisterung für Frankreich ersetzen. Döring accentuirt dies mit allem Recht. Aber der Dichter hat ihn hier im Stiche gelassen, Bulwer macht dies blos zur Phrase und so hingestellt, als Elegie, erscheint es wie Schwächlichkeit. Das ganze Drama ist überhaupt mit seinem stofflichen Wirrwarr ein widerliches Gemisch von Unsinn in der Erfindung und Ungeschick in der Behandlung. Ich darf meine Meinung nicht zurückhalten, daß nach bester Überzeugung Mad. Birch-Pfeiffer es besser macht, daß mir ein tölpelhafter angelegtes Intriguenstück, als Bulwer's auch historisch verhunzter »Tag der Geäfften,« niemals vorgekommen. Ich sage, auch historisch verhunzt, weil die geschichtliche journée des dupes ganz andere Figuren und Motive zusammenführt; will aber mit dieser Rüge noch keineswegs die schärfere angeben. Vor jedem billigen Gefühl erscheint die Art und Weise, wie Bulwer hier die Intrigue anlegt, die helfende Person und den Deus ex machina jedesmal bei der Hand hat und durch die Tapetenthür oder hinter dem Vorhange hervortreten läßt, eine durchaus unbeholfene und unsinnige. Man könnte Bulwer's Befugniß zur dramatischen Dichtung bestreiten und doch den Glauben an den geistreichen, an den denkenden Autor, als den wir ihn in seinen Romanen kennen, festhalten wollen. Allein auch in diesem Glauben wird man hier irre, nimmt man wahr, wie miserabel der Verfasser seine Figuren behandelt, wie er dem weltklugen, mit allen Feinheiten der List bewaffneten Richelieu auf die gemeinste Art seine besten Geheimnisse ablauschen läßt, wie grob und lächerlich hier geriebene Köpfe sich übertölpeln, nicht dupiren. So armselig, wie hier Herr v. Baradas, legte nie ein Intrigant seine Schlingen, so schneidergesellenhaft stand nie ein Bourbon zu seiner ganzen Umgebung, wie hier Bulwer den dreizehnten Ludwig erscheinen läßt. An Döring's Spiel des Richelieu ist zunächst die getreue Emsigkeit zu bewundern, mit der er den Charakter fast drei Acte hindurch hinhält, bevor ihm Gelegenheit gegeben

wird, ihn in seinen Wendungen und Hauptseiten zu entwickeln. Auffällig blieb mir, daß er den Cardinal nicht älter, physisch hinfälliger gibt; es ist historisch richtig, daß Richelieu nicht blos weichlich war, sich in einer Sänfte herumschleppen ließ, sondern daß sein riesiger Geist überhaupt in einem zerbrechlichen, viel zernagten Gehäuse steckte. Dramatisch wäre es doppelt wirksam, in bewegten Momenten, wo Herrschaft und Existenz auf dem Spiele stehen, die Gestalt des Mannes sich aufraffen, den Körper auf Augenblicke von der Größe des Geistes getragen und ihr dienen zu sehen. Im Gegentheil gab Döring den Richelieu fast zu vernichtet von den hereinstürzenden Ereignissen, zu gemüthsweich. Wir wissen, daß er dies sein konnte, daß er vor Unmuth geweint, kindisch getobt hat in verzagter Hinfälligkeit, aber nur zwischen seinen vier Wänden, nur vor dem innigst vertrauten Pater Joseph, dessen Verhältniß zu ihm von Bulwer so dürftig benutzt ist, — nicht vor den versammelten Höflingen, wie ihn hier die Bulwer'sche Erfindung dazu zwingt. In dem Momente der Aufraffung gibt Döring den giftigen Priester, der seinen Fluch, seine Verachtung und seine lachende *Prophetie* auf den Nebenbuhler seiner Macht, den Herrn v. Baradas, niederschmettert. In diesem Momente und in den Consequenzen der ganzen Situation war Döring meisterhaft. Auf diese Pointe hin scheint seine ganze Auffassung und Durchführung des Richelieu hinzuarbeiten; auch macht ihm die Bulwer'sche Dichtung jede andere Haltung des Charakters unmöglich.

Man kann wohl im Allgemeinen sagen, daß Döring's Eigenthümlichkeit in Hervorhebung der feineren, zarteren und liebenswürdigen Nüancen eines Charakters bestehe. Daß dies bei so viel Hinneigung zu scharf pointirter Charakteristik, zu scharfer Physiognomik, zugleich möglich und lebendig werden kann, ist in der That die Bevorzugung eines eigenthümlichen Talentes. Doch darf man nicht hiermit einräumen, als beruhe wesentlich oder lediglich seine Kunst in der Ausmalerei der gewinnenden Charakterseiten. Seine Darstellung des Shylok z. B. ist eine sehr derbe, sogar materielle Zeichnung. Döring gibt hier den gemeinen Juden, den gehetzten Juden des Mittelalters, wenn's sein muß, die Bestie in der Creatur, die in der Kraft und Möglichkeit auch das Recht zur Rache fühlt. Hier war nichts

von Linderung und Milderung des bitterscharfen Bildes zu finden; Döring gab sogar in Gang und Körperhaltung, in der Faltung des Roquelors, in dem wilden, gierigen Aufstreifen der Ärmel vor Gericht, in seinem ganzen Wesen die Manieren des gemeinen Juden, der sich unter den Knoblauchhaufen am Rialto herumwälzt. Der Gernulus der alten Sage, ja der ewige Jude selber, der in allen Lebensmartern vergeblich nach dem Tode ringt, kann nicht schreckenvoller erscheinen, als Döring's Shylok, dessen wilde Natur kaum hinlänglich durch die hohe Sache für sein »heilig Volk« aus der gemeinen Rache der Persönlichkeit in ein höheres Gebiet gehoben wird. Am ergreifendsten war sein gewaltiges Spiel in der Scene mit Tubal, wo er zwischen der Lust gesättigter Nachgier und dem Schmerz des Verlustes hin- und hergeschleudert erscheint. In der Gerichtsscene war sein animalisches Naturell ganz entfesselt, die Accentuirung einzelner Momente auf's äußerste genommen, der Eindruck so gewaltig, daß der Darsteller gleich nach der Scene, noch vor dem Schlusse des Actes, stürmisch gerufen wurde. Ein hier zu Lande ungewöhnliches Ereigniß. Man kann den Shylok so nehmen, wie ihn Döring nimmt; Shakspeare'sche Gestalten ertragen überhaupt mannigfache Nüancirungen, und dem Genius des Darstellenden bleibt mit ihnen jederzeit ein freier Spielraum. Man soll nicht sagen, so oder so müsse lediglich ein Charakter genommen werden. Nur bin ich nicht enthaltsam genug, um nicht in Bezug auf Shylok Folgendes zu äußern: Es ist eine Seite am Juden von Venedig, die das Gedicht Shakspeare's ungern bei einem Darsteller entbehrt. Shylok hat einen Zug in seinem Wesen, der es glaublich erscheinen läßt, daß er eine Verschreibung auf ein Pfund Christenfleisch stellen kann. Dies ist sein phantastischer Humor. Was bei dem modernen Juden offenbarer Witz, das ist beim verstockten Juden des Mittelalters eine gewisse abenteuerliche Phantastik. Den Schein und die Verfallzeit so wunderlich zu stellen, ist eine humoristische Grille, kein breit und sorglich gefaßter Racheplan, ist überhaupt zu abenteuerlich, als daß man darauf anders als wie auf eine Laune eingehen kann, deren Wirklichkeit und wahrhafte Geltung Niemand, weder Antonio noch Shylok, ahnet. So nimmt es die Dichtung Shakspeare's, und in diesem Sinne, scheint mir, ist die erste Scene,

wo Bassanio und Antonio die Anleihe machen, zu fassen. — Die ewige Wiederkehr seiner Rede: »3000 Dukaten,« »Antonio Bürge sein soll, gut!« u. s. w., ist mit derjenigen Zerstreutheit zu geben, die einem verdrückten und verkrochenen Gemüth eigen ist. Hier ist wirklich, indem Shylok den seltsamen Vorschlag zur Stellung des Scheins macht, von keinem besonnenen, angelegten Entwurf, sich auserlesen zu rächen, die Rede. Ambulirend wirft er es nur so hin; zumal ist die anfängliche Unterredung mit Bassanio dergestalt gefärbt, daß sie nur mit einer gewissen Zerfahrenheit, die der müßige Spaziergang mit sich bringt, zu motiviren ist. Wird der Vorschlag mehr humoristisch als höhnisch und in überlegter Bosheit genommen, so ist Shylok auch nur halb die wilde Creatur; er tritt nicht von Anfang an so völlig aus dem Bereich menschlicher Natur. Daß später, als der Scherz ihm das Mittel zur Rache gibt, als der Humor Wahrheit werden will und zugleich sein innerstes Herz durch den Verrath der Tochter wild gepackt wird, der ganze Grimm des in seinem Volk und in seiner Person Gepeinigten zum Ausbruch kommt, versteht sich von selbst. Man fasse aber die Introductionsscene, die hier so wichtig ist, wie in der Motivirung des Lear die Reichstheilungsscene, in der angedeuteten Weise, so gewinnt die ganze Katastrophe denjenigen mythischen Anstrich, den Ludwig Devrient der Figur und dem Handel des Shylok zu geben wußte. Wir brauchen diese Färbung für den Charakter und für das Drama, das doch immer so gestellt ist, daß wir in keinem Augenblick eine vollkommen tragische Entwickelung fürchten. Selbst wenn der Jude das Messer vor Gericht wetzt, die Sache steht doch so, daß unsere Gedanken nur die Grenze der Furcht streifen, nie überschreiten; sowie die Komödie hier an die Tragödie anstreift, aber nicht völlig in deren Element überspringt. — So viel zur Steuer meiner Ansicht vom Spiel des Shylok.

Döring's Nathan zeigt uns die Eigenthümlichkeit dieses Darstellers in Harmonie mit der Seele der Dichtung. Wie sanft und wohlthuend sind hier die Töne der Humanität, wie athmet in seinen Bewegungen alle jene orientalische Weichheit, jene milde Weisheit, die sich in der Kenntniß des menschlichen Vermögens in Kraft und Schwäche verräth. Nathan

gehört in der That zu Döring's ausgezeichnetsten Leistungen. Das deutsche Publicum kennt zum Theil noch Eßlair's Herzenswärme und getreue Biedermannsrede in Darstellung dieser Rolle; allein erst seit Seydelmann wagte man, auch in der Diction und im Accent zugleich den Juden in der Rolle zu charakterisiren und ihm gleichsam sein nationales Recht in Sachen der Humanität einzuräumen.

Mit dem Oheim und dem Ossip schloß Döring sein Gastspiel. Ossip's Erzählung seiner Liebesgeschichte war ein Meisterstück im Vortrage. Sowie er Axinia's Tod berichtet hat, verfällt Döring in ein stilles Brüten. Er hat die Erzählung fast mit frevelhaftem Leichtsinn, mit der Frivolität des barbarischen Hofnarren begonnen, aber die Erinnerung an den alten zweischneidigen Schmerz packt ihn von neuem, sein Leid steigt mit seiner Erzählung langsam aus der Gruft und erwächst ihm zum gespenstischen Riesen, der eine Keule um sein Haupt schwingt. Er stockt, er verstummt vor diesem Dämon, den er selbst heraufbeschworen. Seine Gedanken kauern sich still in einen Winkel, sein Auge bohrt sich fest und fester an den Boden, die Seele irrt ab; — da schnurrt er ein altrussisch Lied besinnungslos vor sich hin, gleichsam betäubt und betrunken vom alten Schmerz. — Die Wirkung dieses Singens nach der langen Pause einer schweigsamen Öde war ergreifend. Soviel ich weiß, nahm auch der verstorbene Paulmann so die Scene.

1842.

Seit dem Sommer vorigen Jahres hatt' ich Döring außer Augen gelassen. Jetzt gab er wieder einen Cyklus von Rollen auf der leipziger Bühne. Ich legte damals besonders an seinen Lear und seinen Shylok den Maßstab meiner Überzeugungen, und faßte die Summe dessen zusammen, was die Intelligenz von heute in diesen beiden Charaktergemälden verlangt und was der Darsteller in ihnen gibt. — Döring hat, nicht so spät wie Seydelmann, aber doch immer eine späte Blüthe; er ist etwa ein Vierziger; er steht in dem Jahrzehend, wo sein geistiger und physischer Mensch den ganzen Reichthum seines Naturells beherrscht, vielleicht sogar die ganze Möglichkeit seines

Werdens fertig überblickt. Tritt eine solche Natur, der wir nach ihrer Tendenz und nach ihren Mitteln die höchsten Wirkungen zutrauen, innerhalb dieser Blüthe männlicher Kraft nach Jahr und Tag wieder vor uns, so stellt sich uns gewissenhaft und dringend die Frage: Sind hier die Götter noch lebendig, weht hier noch ein schaffender Athem, springt noch ein Quell neuen, unerschöpften Lebens in dieser Natur; oder ist hier ein Gewordener, ein Fertiger vor uns, der sich begnügt, in einem abgesteckten Umkreis stereotyper Figuren ein Liebling des Publicums zu sein und nur zu spielen, was Glück macht. Der Punct des Stillstandes schleicht sich oft ungesehen ein und doch ist er der verhängnißvolle Moment, wo die Wetterscheide eintritt, nicht für das, was man Glück nennt; Lorbeeren und Triumphe sind dann erst recht im Überfluß da, Bewunderung steht bereit und der Weihrauchduft hält den Gefeierten in einem Rausche des Wohlbehagens fest. Verhängnißvoll aber bleibt der Moment, wo das Talent nicht ferner den Berg hinanklimmen zu müssen vermeint. Hört sein Streben auf, so hört es auch auf, schöpferisch zu wirken, es zündet nicht mehr, der Mosesstab, der aus Felsen Springwasser schlägt, ist ihm entwunden, ein breiter Strom trägt es auf seinem Rücken, aber der Zauber der Ursprünglichkeit, der Reiz der Entdeckung neuer Welten ist dahin, es erweckt weder in Andern, noch erfindet es in sich selbst neue Elemente. — Steht Theodor Döring bereits an dieser Grenzscheide, wo er kein neues Leben mehr zündet? Oder ist er noch ein Werdender und hat er noch eine andere Zukunft, als seine jetzige Errungenschaft? — Ich hörte, daß Döring seitdem den Malvolio in der Viola, in dem verwienerten »Was Ihr wollt,« gibt. Er spielt außerdem in zwei Gutzkow'schen Stücken einen Steele, einen Wolf, in zwei Laube'schen Stücken einen Bedienten und einen Abbé. Es ist diesem Darsteller damit weder etwas Bedeutendes in die Hand gegeben, noch eine neue Bahn eröffnet. Die Literatur von heute sollte die Blüthezeit dieses Talentes nicht vorüberlassen, ohne es benutzt, beschäftigt, beflügelt zu haben. Gerade nach der Seite scharfsinniger Charakteristik kündigte sich der jüngere literarische Zeitgeist bedeutend an und erweist sich hier in der Production nicht eben reich und glücklich. Für Emil Devrient z. B. hat die heutige

Literatur einige Helden geliefert, Helden des Gedankens und Helden der Empfindung; die Production des heutigen französischen Situationsstückes, sowie die bürgerlichen Gemälde einer königlichen Prinzessin haben diesem feinen Charakteristiker im Helden- und Liebhaberfache eine ganze Reihe dankbarer Gestalten der heutigen Welt geliefert. Döring hat dagegen mit seinem sogenannten Charakterfach fast gar kein neues Repertoire. Es ist dies einer der vielen Übelstände, unter welchen keine Schauspielkunst bestehen kann. Nur weil das Repertoire immer frisch und lebendig bleibt, sterben in Frankreich die großen Schauspieler nie aus. Die alten classischen Dramen gehen in Deutschland so sparsam über die Bühne, das französische Situationsstück übt nur in der Gewandtheit der modernen Conversation; eine eigentliche Schauspielkunst kann sich dabei weder halten noch gestalten, und wird das Mißverhältniß dieser Hemmung zwischen Publicum, Bühne und Production der Literatur nicht bald gehoben, so ist die nächste Generation unserer Schauspieler ein beklagenswerther Haufe charakterloser Schwätzer. Nur am Geist des eigenen Jahrhunderts läßt sich Nahrung finden für die Kunst. Entziehet ihr das Mark des eigenen Zeitalters, so weiß sie nicht mehr, wo sich erwärmen, wo Begeisterung hernehmen, wo die darstellende Kraft an dichterischer entzünden. Ist es wirklich schon so weit, daß die Einzelnen, die wir hervorheben und feiern, uns bereits nur als Ausnahmen erscheinen?

Ich habe Döring jetzt wiederholt in einer Reihe kleiner Figuren aus dem Bereiche des Genre gesehen. Als Banquier Miller im »Liebesprotokoll« ist er die liebenswürdigste Geißel eines gottvergnügten modernen Judenthums. Als Elias Krumm überrascht er durch die Neuheit, wie er den seit Ludwig Devrient festgewordenen Typus dieser Rolle umstößt. Als Commissionsrath Frosch im »Verschwiegenen wider Willen« gibt er ein vortreffliches Musterstück provincieller Charakterfärbung; als Shewa die rührende Elegie des alten Bibelthums; als Zolky weiß er die unsterbliche Poesie der polnischen Nationalität, selbst auf dem gemeinsten Boden eines miserablen Gelegenheitsstückes, festzuhalten. Döring beweist uns, wie man mit alten Fetzen sich neu kleiden kann. Ein gewissenhafter Darsteller hat mit dem

Jammer der alten Scharteken kein leichtes Spiel; er muß aus der Misère der flachsten Inconsequenzen ein Menschenbild herausretten. Aber er kann damit keine Triumphe mehr feiern, die in der Geschichte der Kunst dauernde sind. Döring ist in der Maske dieser Figuren so fertig, daß der Humor, mit dem er sie gibt, ihn nur verleiten könnte, seine Wirkungen zu überbieten. Schaffen, lebendig sein, sich erneuen, das ist so hohe Lebensbedingung der darstellenden Kunst, daß sie, ohne diesen Proteusdrang zu befriedigen, kein Heil für sich sieht. Ich habe alle diese Rollen mit Genuß wiedergesehen und nicht entdecken können, ob in Döring's Natur noch ein eigenthümlicher Schöpfungstrieb lebendig ist. Er scheint namentlich im Lustspiel so fertig, daß diese Anerkennung, dieses Lob, dieser stürmische Jubel der Menge kaum die Garantie gibt, hier sei für Döring noch eine Zukunft. Ist noch ein Werden in ihm, so hat er es in der Tragödie. Sein Lear beweist mir das. Die Art und Weise, wie er jetzt die Rolle nimmt und gibt, ist eine Entfaltung ungeahnter Kräfte, verräth den Schwung einer großartigen Natur.

Ich kannte früher an hervorstechenden Leistungen in dieser Rolle den Lear Ludwig Devrient's und den Lear von Anschütz. Der Devrient'sche war der launisch krankhafte Greis, der im Aufbäumen der empörten Sinne den tragischen Anblick einer sich selbst zerstörenden Ruine gab. Anschütz gibt den Lear in der zweiten Hälfte, den wilden, den aufgelösten, den kindisch weinenden Lear vortrefflich. Döring's Lear ist weder ausschließlich das Eine, noch das Andere. Sein Lear ist der Tyrann in voller Blüthe seiner höchsten Machtvollkommenheit, er ist aus Überkraft so humoristisch und übermüthig, sich seines Äußeren zu begeben, im Hochgefühl seiner Zuversicht, er werde innerlich derselbe bleiben, die Majestät, die unverlierbare, auch in der Welt behaupten, hat er gleich die Macht zerpflückt und zertheilt. Die schmerzliche Täuschung bringt ihn zu sich; da sie aber unüberwindlich ist, bringt sie ihn um den Verstand. Dieser Lear, so in aller Kraft und üppiger Hoheit genommen, ist der eigentliche Lear Shakspeare's, ist auch der wohlthuendste, weil er nie an Größe verliert, selbst wo er nur Wirkung des Mitleids gibt. In diesem Sinne gab ihn jetzt Döring; für Alle überraschend,

die ihn früher als Lear gesehen; für ihn selbst eine ganz neue Leistung. Gleich der erste Act entwickelt fertig das Charakterbild; Schlag auf Schlag war hier meisterhaft; immer üppig, humoristisch, dabei königlich groß, immer launisch, zerstreut, ganz im Vollgefühl seiner unverlierbaren Hoheit; ohne diese Züge wird die Intensivität seines spätern Wahnsinns nicht begreiflich. Im zweiten Acte erschien mir Döring's Spiel, vielleicht nur momentan, an manchen Puncten zu schleppend. Er gefällt sich in der mimischen Ausmalung der Übergänge; er entwickelt freilich darin die feinste Meisterschaft, allein die Einzelheit thue nie dem Ganzen Abbruch, und eine Figur, wie Lear, auf dem Boden so reichhaltiger Situationen, hat nicht nöthig, am einzelnen Moment so lange zu haften, um ihn ganz zu erschöpfen; bei solcher drängenden Fülle großer Eindrücke ist rasches Spiel doppelt nöthig. Der dritte Act, das Spiel des Wahnsinnes, die Behandlung des armen Tom's, gibt uns die Entfaltung von Döring's eigenthümlichsten Kräften. Die grause Schönheit seiner Mimik, sein schlürfender Gang, die Macht seines Organs, die Hoheit im Schmerz, das dumpfe Murmeln, das leise Zischen der Stimme, alles das in der Art und Weise, wie er den Philosophen in Lumpen als Schicksalsgefährten behandelt, wie er zu Gericht sitzt und die Schlangen von sich schüttelt, ist so hinreißend großartig, daß es die Leistungen aller Darsteller des Lear überflügelt. Weniger gelungen erschien mir die Begegnung mit Cordelia im vierten Act. Wer so groß den Lear faßt, darf jetzt auch als kindlich blöder Mann an das Mitleid appelliren, sogar weniger zurückhaltend, als Döring es hier that. Döring läuft sonst eher Gefahr, sich an die weichen Momente gefangen zu geben; hier ist er enthaltsamer als nöthig. Seine letzte Scene, sein Tod, war vollendet.

Döring gab noch den Michel Perrin, eine jener Rollen, in denen er die tiefe Gemüthlichkeit seines Humors mit so vielem Glück entwickelt, den Shylok und den Richelieu in dem ungeschickten Bulwer'schen Drama. Mit der Wiederholung des Banquier Miller und Commissionsraths Frosch, der beiden Lieblingsfiguren in seinem Genrefach, schloß er sein Gastspiel.

Philipp Düringer.

1842.

Man beurtheilt Schauspieler in der Regel nach ihrem Gastspiel, nach einem kleinen Cyklus von Rollen, die man ihre Paradepferde nennt. Gegen die am Orte heimischen Darsteller wird man in Bezug auf ihre guten Seiten vergeßlich, weil man an diese gewöhnt ist; man gibt, um auf sie vortheilhaft zu wirken, meist nur Bericht von ihren Schwächen. Um sich als ehrlich vor dem Publicum zu bewähren, übertreibt die Kritik wohl gar diese Tugend der unbestechlichen Rechtlichkeit. Wollte Düringer, den ich acht Jahre hindurch immerfort auf den Bretern sah, nachdem er mit nächstem Jahre Leipzig verlassen, um einem ehrenvollen Rufe nach Mannheim zu folgen, in Jahr und Tag mit einer kleinen Auswahl seiner Lieblingsrollen als Gast vor uns auftreten, es würde nicht fehlen, wir entdeckten in ihm einen feinen Darsteller menschlicher Liebenswürdigkeiten, einen Verein von jovialem Humor und biederer Humanität, von schöner Herzenswärme und kluger, bedächtiger Einfalt der Seele. Wenn er seinen Tasso, seinen Correggio spielte, wir würden sagen, die Elegie des poetischen Gemüthes sei recht eigentlich sein Element. Sein Lord Harleigh im »Sie ist wahnsinnig« würde uns durch seine Blicke in die Nacht menschlicher Gemüthsverwirrung überraschen. An seinen biedern Alten, an seinen gutmüthigen jüngern Sonderlingen würden wir den Humor dieses Schauspielers wohlthuend finden, seinen Oheim zu den gelungensten Leistungen zählen. Sein Contreadmiral in Scribe's »Fesseln,« dieser Vertreter des modernen Jüstemilieu, sowie manche andere Gesellschaftsfigur von heute, würde uns Düringer im socialen Conversationsstück auf das vortheilhafteste zeigen. Der Elegie seiner Stimmung entsprach sehr oft die Grazie der modernen Umgangsformen, die uns in Düringer's Spiel lobenswerth erschien. — Seinem Wirken als Regisseur des leipziger Schauspiels verdankte das Conversationsstück dieser Bühne sein gutes Ensemble.

Druck von C. F. Kius in Hannover.

Bayerische Staatsbibliothek München

Philipp Düringer.

1842.

Man beurtheilt Schauspieler in der Regel nach ihrem Gastspiel, nach einem kleinen Cyklus von Rollen, die man ihre Paradepferde nennt. Gegen die am Orte heimischen Darsteller wird man in Bezug auf ihre guten Seiten vergeßlich, weil man an diese gewöhnt ist; man gibt, um auf sie vortheilhaft zu wirken, meist nur Bericht von ihren Schwächen. Um sich als ehrlich vor dem Publicum zu bewähren, übertreibt die Kritik wohl gar diese Tugend der unbestechlichen Rechtlichkeit. Wollte Düringer, den ich acht Jahre hindurch immerfort auf den Bretern sah, nachdem er mit nächstem Jahre Leipzig verlassen, um einem ehrenvollen Rufe nach Mannheim zu folgen, in Jahr und Tag mit einer kleinen Auswahl seiner Lieblingsrollen als Gast vor uns auftreten, es würde nicht fehlen, wir entdeckten in ihm einen feinen Darsteller menschlicher Liebenswürdigkeiten, einen Verein von jovialem Humor und biederer Humanität, von schöner Herzenswärme und kluger, bedächtiger Einfalt der Seele. Wenn er seinen Tasso, seinen Correggio spielte, wir würden sagen, die Elegie des poetischen Gemüthes sei recht eigentlich sein Element. Sein Lord Harleigh im »Sie ist wahnsinnig« würde uns durch seine Blicke in die Nacht menschlicher Gemüthsverwirrung überraschen. An seinen biedern Alten, an seinen gutmüthigen jüngern Sonderlingen würden wir den Humor dieses Schauspielers wohlthuend finden, seinen Oheim zu den gelungensten Leistungen zählen. Sein Contreadmiral in Scribe's »Fesseln,« dieser Vertreter des modernen Jüstemilieu, sowie manche andere Gesellschaftsfigur von heute, würde uns Düringer im socialen Conversationsstück auf das vortheilhafteste zeigen. Der Elegie seiner Stimmung entsprach sehr oft die Grazie der modernen Umgangsformen, die uns in Düringer's Spiel lobenswerth erschien. — Seinem Wirken als Regisseur des leipziger Schauspiels verdankte das Conversationsstück dieser Bühne sein gutes Ensemble.

Druck von C. F. Kius in Hannover.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kühne, Ferdinand Gustav,

Portraits und Silhouetten

Bd.: 2

Hannover 1843

Var. 332 t-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10135656-3